蒋孔阳 朱立元主编
范明生著

XIFANG MEIXUE TONGSHI

西方美学通史

第一卷 古希腊罗马美学

XIFANGMEIXUE TONGSHI

美的东西之所以是美的，乃是由于美本身。

——柏拉图

上海文艺出版社

蒋孔阳 朱立元主编
范明生著

西方美学通史

第一卷 古希腊罗马美学

XIFANGMEIXUE TONGSHI

上海文艺出版社

责任编辑：赵南荣
封面设计：王志伟

西方美学通史
第一卷
古希腊罗马美学
范明生 著
上海文艺出版社出版、发行
地址：上海绍兴路74号
电子邮件：cslcm@public1.sta.net.cn
网址：www.slcm.com
新华书店经销　　上海港东印刷厂印刷
开本 850×1168　1/32　印张 33.25　插页 5　字数 741,000
1999年10月第1版　1999年10月第1次印刷
印数：1—5,000册
ISBN 7-5321-1881-9/I·1516　　定价：51.00元

前　言

《西方美学通史》(七卷本)在蒋孔阳先生的主持下,经过我们这个写作群体近十年的共同奋斗和努力,终于全部完稿了。今年恰逢中华人民共和国成立五十周年,让我们以这个集体劳动的成果敬献给亲爱的祖国,作为我们纪念建国五十周年的一份心意,一份薄礼。

回想起九年前,当我们申报的《西方美学通史》(多卷本)刚刚被国家社科基金批准列为"八五"重点科研项目之际,我们在兴奋之余,已感到了肩上的沉重压力和负担。因为这么大规模的西方美学史著,不但国内没有出过,就是西方至今也还没有出过(鲍桑葵的《美学史》、库恩和吉尔伯特的《美学史》等无论在时间跨度上、篇幅上、规模上均不大)。但是既然已立了项,那我们只能背水一战,一定要完成它,而且一定要力争按时保质保量地完成它。

现在看来,从时间上说,我们基本上是按时完成,还略有提前,因为当初我们申报时就计划跨两个五年计划,争取 1999 年底全部完成;从数量上看,我们也"超额"了,因为原计划写六卷,每卷平均三四十万字,而现在已扩至七卷,每卷字数少则四十余万,多的达七八十万,平均在六十万字以上;关键是"质",我们虽

然是尽心尽力了，但限于时间和水平，能否达到较高的水平和质量，还有待于专家与广大读者评判。

就我们自己而言，为提高本书的学术质量，在以下三方面作了较大的努力：

第一，我们尽量多地搜集、发掘、掌握第一手的资料，特别是外文原著的资料，尽量做到全书各卷资料翔实可靠。如第一、第三卷都发掘了一些过去被忽视的美学思想资料；尤其是第二卷中世纪至文艺复兴时期国内已有的译文资料甚少，本卷作者搜集了大量材料，全卷有一半以上的资料为国内第一次译出；第四卷康德美学的全部引文都或据原文重新译过，或是新发现的材料，席勒的不少引文亦均是新译过来的；第五卷俄、德美学中亦有相当部分材料是该卷作者新译过来的。由于掌握了较丰富的第一手材料，我们在勾勒西方美学各个时期的历史发展时，心里比较有底，不至于被某些片断资料所误导。

第二，我们努力遵循马克思主义唯物史观和实事求是的精神，对西方美学史上各个时期的思潮、流派、代表人物的学说、观点尽量作出客观、公正的分析和评价。我们注意从美学史的实际出发，既不简单化地到处套用唯物、唯心的标签并据此作出肯、否的评价，但也不回避美学史上客观存在的心、物之争，对于有关美学家的成就则不以心、物划线，而以其学说的原创性和历史贡献为依据。我们也注意按照唯物史观的原理，不是孤立地叙述美学史的发展，而是将各时期的美学演进放置于那个时代思想文化和社会经济政治发展的大背景下加以考察，以便能正确勾勒和揭示西方美学发展的基本轨迹和内在规律。

第三，我们比较注意了解、吸收国内外学术界已有的研究成果，特别是最新的成果，以充实我们的思想，开阔我们的视野，努力

用当代的意识观照、反思美学历史，以求有新的发现和体会。比如我们以现代眼光研究德国古典美学，就对从康德到黑格尔的美学历史有了一些新的看法；在撰写二十世纪美学史时，我们特别请两位青年学者增写了一编“当代前沿思潮”，主要写八九十年代美学的最新发展，一直写到九十年代后期，几乎与历史同步，以使我们的《通史》更富有新意。

至于我们上述这些努力是否达到了预期目的，还有待读者来检验。

本书由于历史跨度长、内容极为丰富复杂，所以采取由主编统筹、组织、协调，分卷负责的方法，即在主编统筹设计、规定总的体例与各卷的历史期限后，每一分卷邀请比较熟悉该卷内容的有关专家执笔撰写，并负主要责任。本书第一卷（古希腊罗马美学）与第三卷（十七、十八世纪美学）由上海社科院哲学所范明生研究员执笔；第二卷（中世纪文艺复兴美学）由上海社科院哲学所陆扬研究员执笔；第四卷（德国古典美学）由黑龙江社科院文学所曹俊峰研究员、复旦大学中文系朱立元教授、华中师大中文系张玉能教授执笔；第五卷（十九世纪美学）由张玉能教授、复旦大学中文系张德兴教授、朱立元教授、陆扬研究员执笔；第六、七卷（二十世纪美学）由朱立元、张德兴等同志主要执笔，还有几位青年学者参加了部分章节的编写工作。最后由主编统看全书稿子，在各卷之间作若干调整、协调、润色、统一的工作。由于各卷作者不同，本书只能在历史时代衔接、重要思潮的承续、大的体例和结构布局上保持基本统一，而各卷之间乃至一卷中不同作者所撰部分之间文字语言风格的差异则难以完全统一，只能请读者原谅了。

本书在立项之后，得到各级领导与有关部门的大力支持，市

社科规划办公室将本项目列为“九·五”市社科重点项目，复旦大学也将它列为校“九·五”重点社科项目，给予多方面关心、帮助。在此，我们表示诚挚的感谢。

本书得以顺利出版，我们也不能不衷心感谢上海文艺出版社的领导，特别要衷心感谢为之倾注了大量心血的理论室主任兼责编赵南荣先生。本书从九年前国家社科基金立项起，就得到了南荣及上海文艺出版社领导的支持和关心，很早就列入社里的重点出书计划。本书从拟订大纲、分工起直到每一卷撰写初稿、修改和定稿的全过程，南荣几乎都参与了意见和工作，对全书的体例、编排、设计都提出了宝贵的意见，特别在全书审、编、校的最后阶段，他几乎不分昼夜、全力以赴，以保证本书按期出版。这些年来，我们通过多方面的合作与共事，建立起了相互的信任与友谊。本书在一定意义上可以说是作者与编辑、出版者共同努力的结晶。我们希望这种友谊与合作在今后能取得更加丰硕的成果。

主　编

1999 年 3 月

导　论

十年以前，当我们还在酝酿编写一套《西方美学通史》之际，我们对这套书的未来面貌，还只有一个大致的轮廓，而并无清晰的蓝图。而今天，当我们终于把当初的设想变为七卷本的专著时，除了心情的激动和对已经历的甘苦的淡淡回味之外，对西方美学的历史发展，在总体上似乎也有了较之过去更为深切的认识和体会。当然，这只是我们这个写作群体的一些粗浅看法，并不一定正确。因为面对同一历史，人们完全可能也完全可以作出不同的阐释，美学史亦不例外。

一　关于《西方美学通史》的写作宗旨

我们的老祖宗喜欢凡事必先"正名"，这里姑且沿用这一惯例先对本书书名"正"一下"名"。

首先，这是一部美学史著，其学科定位当是美学。但是，在西方，美学作为一门独立学科的历史并不长，从 1750 年鲍姆加登发明"美学"(Ästhetik)一词，把美学从哲学中独立出来至今，亦不过两个半世纪。所以，严格地说，本书并不完全是学科意义上的美学史，而是我们通常所说的美学思想史，即在美学学科诞

生后，回过头来把凡符合美学学科范围的哲学家、理论家、批评家的有关思想都看作美学思想，加以归纳梳理，作出历史的描述。正因为是写美学思想史，而非严格学科意义上的美学史，所以其范围相对宽泛一点，既包括历代哲学家思想中涉及美学和艺术的内容，也包括严格说来属于文学艺术理论的思想、观点、学说。这一点跟我国一些中国美学史论著十分相似。当然，本书主要还是按照作为哲学的分支学科之一来理解美学和美学思想的，所以，除了明白无误的美学理论、思想外，一般说来，只有具有某种哲学背景的文艺理论才进入我们叙述和写作的视野。否则美学史就与文论史或批评史完全等同合一了，而这与我们的初衷不合。

其次，这是一部西方美学史，这就有个"西方"的范围如何界定的问题。虽然我们不过沿用了朱光潜先生"西方美学史"的老书名，但在当今世界经济日趋"全球化"的今天，"西方"的含义已有若干变化，如"西方七国首脑会议"，把东方的日本也包括了进去，这"西方"显然就不仅仅是一个单纯的地理概念，而几乎等于"发达国家"的含义了。又如我们现在讲"西方"，主要讲欧洲、北美，而把地理上同属西半球的中、南美洲排除在外；在过去很长一段时间，又把同属欧洲的苏联、东欧社会主义国家排除在"西方"门外，这里"西方"概念又不仅有经济发达之意，还具有意识形态色彩了，其词义与"资本主义世界"相近。这导致美学史写作上一种奇怪现象：苏联美学家撰写西方美学史时常把俄罗斯美学排除在外，而中国美学家写西方美学史时则把沙俄时代的美学纳入其内（如别、车、杜等），却把社会主义的苏联时期的美学排除在外。造成这种对"西方"概念认识和使用上的模糊和混乱自然有复杂的历史、文化和意识形态上的原因，但却是我们不得

不面对的既成事实。

本书是把“西方”作为一个大范围的地理(域)和文化双重意义的概念来理解和使用的,具体说来,基本上继承了朱光潜和中国其他美学家们的理解和使用。第一,从地理上说,我们把“西方”看成与亚洲等东方民族和国家相对应的地区来说的,主要指欧美。第二,从文化上说,“西方”主要指发源于古希腊的欧洲文化及哥伦布发现新大陆以后西欧文化在北美的传播、延续和发展。中、南美洲等在文化上与西欧不属同一系统因而不在我们的研究范围之内。第三,对于俄罗斯和东欧各国的美学,我们采取了折中的办法:将十九世纪俄罗斯美学纳入“西方”范围,在第五卷中用了较大的篇幅专门予以介绍;但对前苏联时期的苏联东欧美学则基本不涉及,只写到对本世纪西方美学影响很大的少数美学家与美学学派,如俄国形式主义、布拉格学派、巴赫金、英伽登等。这在安排上固然不太统一,却也是无奈的选择,一方面沿袭了前辈和已有的西方美学史的写作惯例,另一方面是对苏、东美学缺少资料的搜集与准备,即使想写也心有余而力不足。

还需要说明的是,本书是一群中国学者眼中的“西方”美学史,此“西方”对于我们来说,不言而喻是属于与中国传统文化具有重大差异的另一系统的文化。我们在写作时既常常感觉到中西文化之间有着某些根本的一致性或共同处,否则两种文化之间的相互理解与沟通根本不可能,中国学者也就根本不可能理解和写作西方美学史了;又时时感觉到中西文化之间的巨大差异乃至鸿沟,中国人与西方人从生活、生存方式到思维、理解方式,直至语言、表达方式,都有着重大的区别,这也导致中西美学在入思和言说等各方面的许多不同特点。我们写作时,比较注重分析、揭示“西方”美学不同于中国美学思想的特殊性。当然,这

一半是由于我们作为中国学者的文化基因所致，并非纯然特意为之。

再次，这是一部西方美学通史。所谓通史，自然既不同于专史或专题史（如美论史、美感论史、艺术哲学史、审美观史等等），也不同于断代史（如古希腊罗马美学史、中世纪美学史、文艺复兴美学史等等），而是贯通古今的历史。具体来说，就是把从古希腊至二十世纪末的今天，时间跨度达二千六百年之久的、美学思想演变的历史，贯通起来写，努力揭示其发展的轨迹和演进的规律。

据此，我们写作时努力注意两点。一是写史一定要有历史的观念。不能把各个时代的单个美学家及其代表作、美学思想简单地按年代先后叙述、编排起来，而忽视其内在的历史联系。在我们看来编年史不是真正的历史著述。因此，我们每一卷都注意发现和概述各个时代重要美学家、美学思想之间的历史承续、沿革、论争、否定、创新等错综复杂的关系，尽可能清晰地勾勒出各个时代美学思想的发展脉络和历史轨迹。至于这种勾勒和描述是否科学，是否准确地揭示了各时代美学思想演进的历史真相，则有待于读者的评判了。至少我们主观上是尽了努力的。二是写通史一定要真正“通”起来，就是说一定要把古今贯通起来写。具体来说，虽然我们各卷是由不同作者分工写作的，但分工并不分家，人人都要有全局、整体观念，都要把自己所写的部分放在二千六百年美学思想的漫长历史中来观察、思考，而不能与整个历史割断。这里涉及的方面很多，既有各时代、各卷之间的前后衔接（如古希腊罗马美学与中世纪美学间的承续、连接），又有前代美学家对后代美学家的影响（如柏拉图对新柏拉图主义乃至对黑格尔、叔本华的影响）和后世美学家对先辈的继承或批判的

分析，还有各个时代之间或同时代美学思想、思潮、流派之间的比较(如罗马古典主义与十七世纪法国新古典主义之间的异同、结构主义与解构主义的比较等)，如此等等，每卷作者都要考虑到古今贯通这一层，都要在西方美学“通史”中把握和叙述自己分工所写的那一部分内容。

此外，本书虽然是美学史，但因为美学在西方既是哲学的一个分支，又与艺术创造实践和审美趣味、风尚息息相关，还同文学艺术理论密切联系，所以美学史同整个思想文化史紧密相连、不可分割。更确切地说，西方美学史在一定意义上是整个西方文化史的一个极为重要的有机组成部分。我们不可能离开整个西方文化史孤立地理解、说明西方美学史；同样，我们也无法设想，如果排除了西方美学史，还怎么可能理解、阐释整个西方文化史。因此，我们写作时力图一方面在文化史的大格局中把握美学史，而不是孤立地就美学谈美学，把美学史从文化史中游离出来；另一方面又由美学史切入，透过美学史的叙述而展示文化史的风貌。一句话，着眼于文化史而落脚于美学史。

那末，本书是如何勾勒西方美学演进的历史轨迹呢?我们认为，对整个西方美学的历史发展，可以从不同的角度、用不同的思路、在不同的层面上加以概括和描述。

朱光潜先生的《西方美学史》基本上是按历史上大时代的划分来组织素材的，它分为“古希腊罗马时期到文艺复兴”、“十七八世纪和启蒙运动”、“十八世纪末到二十世纪初”三大部分。但这只是表层结构，其深层结构是三条重要线索。第一条也是最根本的线索在朱先生看来是，“美学发展史在大体轮廓上归根到底，总是跟着社会史走的。就欧洲来说，奴隶社会、封建社会和资

本主义社会这三大阶段中的美学观点各有明显的区别，都带着社会经济基础的烙印。这是必须首先牢牢掌握的一条线索”①。这一条是从唯物史观经济基础决定上层建筑、社会存在决定社会意识这一基本原理推导出来的，即美学史跟着社会史走、社会发展史最终决定美学史。这自然是一条颠扑不破的马克思主义真理，但在我们看来，这一条线索不但对美学，而且对一切思想意识、精神文化都适用，因此对美学史的写作来说，似显得过于宽泛、过于一般化。

也许朱先生意识到了这一点，又提出与美学较为接近的另两条对立的线索来“统”整个西方美学史，这就是以古希腊的柏拉图和亚里士多德两大哲学家、美学家为代表的“两种性质不同的对立线索”：

> ……他们所代表的一方面是唯心主义与唯物主义的对立线索，另一方面是浪漫主义与现实意义的对立线索。这两种对立线索又是错综复杂的：我们不能庸俗化地在唯心主义与浪漫主义以及唯物主义与现实意义之间画出等号，尽管在历史上消极的浪漫主义曾和唯心主义结合在一起，而现实主义大半曾和唯物主义结合在一起。②

但是，在二十世纪末的今天看来，朱先生所概括的这两条互相对立的主导线索，似乎并不十分切合西方美学发展的实际；把一部西方美学史概括为唯物主义与唯心主义、现实主义与浪漫主义之间对立斗争的历史，进而使肯定的价值评判主要向唯物主义

①② 《西方美学史·序论》，上卷第6、6—7页，人民文学出版社1963年。

和现实主义方面倾斜(这一价值标准暗含在两条对立线索的概括之中),显然是过于简单化且有失公允的。当然,这应当看作中国那个特定时代过于政治化的社会环境和思想氛围在朱先生思想中留下的烙印与痕迹。况且,在具体阐述西方美学史上的许多美学家的美学思想时,朱先生也并未处处紧扣这两条主线,倒是时常有意无意地偏离这两条主线而作出深刻精辟的论述。

本书分卷基本上承袭了朱先生的《西方美学史》,第一卷为古希腊罗马时期的美学,第二卷为中世纪至文艺复兴时期的美学,第三卷为十七、十八世纪美学,第四卷为德国古典美学,第五卷为十九世纪美学,第六、七两卷为二十世纪美学。如把这一分期(分卷)也看成本书的表层结构的话,那末,本书的深层结构,大致上可以概括为:三个阶段、两条主线。三个阶段是:本体论阶段,认识论阶段和语言学阶段;两条主线在特定意义上为理性主义和经验主义。本书基本上是按此思路展开论述的。下面试分述之。

二　西方美学发展的三个阶段

把西方美学史分为本体论、认识论、语言学三个阶段的基本原则是跟着哲学史走。原因很简单,这既符合西方美学发展的实际,又符合西方视美学为哲学的一部分或分支学科的主导观念。西方哲学从发端起,就孕育、包容着美学思想和观念,古希腊各派哲学家以至柏拉图、亚里士多德等大家的美学思想都是从其哲学思想中派生、推演出来的,都是其哲学思想不可分割的组成部分。缺少了其美学思想,其哲学思想就残缺不全,无法理解;同样,离开了其哲学背景,其美学思想也就变得突兀孤立,难以阐

释。这种情况一直延续到本世纪。本世纪美学虽然出现了诸多剧变和"转向",从古典主义美学形态走出,经过现代主义,走向后现代主义,但美学与哲学的密切关系仍然未变,有时美学甚至直接就是哲学,而哲学有时又以美学形态来表达。诚然,一些后现代主义思想家不但主张消解美学,也主张消解哲学,他们的入思和言说方式也确实与传统哲学、美学大不相同,但细究其入思路径,其消解哲学、美学的主张,仍未能最终摆脱西方历来美学与哲学一体化的传统。如法国思想家利奥塔的后现代哲学的核心是"让我们向统一的总体性(totality)开战"①,即向传统哲学追求的普遍性、统一性、整体性和极权开战,以实现后现代性对现代性的颠覆。沿此哲学思路,利奥塔对西方传统文化、主要是十八世纪启蒙运动以降的理性主义文化进行解构,他认为,理性文化的实质就是崇拜话语(词语),也就是对欲望的僵化,欲望于是只有在艺术和审美的感性形象(figure)中方能得到健康的实现。在他看来,只有颠覆理性主义话语文化,用艺术和形象来拯救感性欲望,才有可能根本上拯救西方文化。对此,有的西方学者精辟地概括道:"利奥塔希望使形象进入和塑造话语","其目的是用形象的语汇来打破抽象的理论话语,用采取越轨的文学策略的新语汇来摧毁霸权话语"②。由此可见,利奥塔的后现代主义美学思想仍与其颠覆传统的后现代哲学一脉相承,血肉相连。

既然西方美学的历史发展基本上是跟着西方哲学的历史发

① 利奥塔:《后现代状况》,第211页,湖南美术出版社1996年。译文据原文有所改动。

② 贝斯特、凯尔纳:《后现代理论》,第151—152页,麦克米伦1991年。

展走的，所以，国内外哲学界不少人把西方哲学分为本体论、认识论和语言学三个阶段的观点，也大体适用于西方美学史。

下面，我们试分别对这三个阶段作一概述。

第一阶段，本体论阶段，从古希腊罗马至十六世纪。

所谓本体论(ontology)是指(西方)哲学中关于"是"或"存在"(being)的学说，即"是"论或"存在"论，它是用概念的逻辑推论建构起来的、追求普遍性和必然性的纯粹原理。一定的本体论可包含和推演出相应的认识论、方法论等。古希腊哲学，总体上属于本体论哲学；古希腊美学，同样可归结为本体论美学。

希腊哲学发展的全过程都贯穿着对"是"或"存在"问题的关注和探究，在一定意义上可以说古希腊哲学中心就是"是"论或"存在"论，也即本体论。在早期，如米利都学派等提出"始基"概念来探讨作为某种可感性直观的物质形态的"存在"。巴门尼德在哲学史上首次提出"是"或"存在"范畴，并对"存在"("是")与非存在("非是")作了严格区别，肯定了"存在者存在，它不可能不存在"的探寻真理之路，而否定了"存在者不存在，非存在必然存在"的谬误之路。关于巴门尼德的"存在"("是")的含义，有的学者提出如下看法：

> 我们可以把巴门尼德的"存在"的本来意义概括如下：存在是物质和意识(包括事物的数量、关系、性质等属性)的总和。巴门尼德把这样的"存在"概念转到思维领域，作为逻辑思维的对象，成为一个由思想把握的东西，所以它是抽象掉各种特殊性后所留下的最一般的共性。……不过，巴门尼德还没有完全明确意识到个别和一般，具体存在和抽象存在的区别，而是作为一个物理学家那样来设想

"存在",把它比作球,有"界限",有"边界"。[1]

我们基本同意这一看法,并认为这就是巴门尼德存在论的基本内容。巴门尼德上述关于存在问题的主张,确立了希腊哲学中"存在"论即本体论的中心地位,后来的柏拉图和亚里士多德则进一步巩固和加强了这一中心地位。

柏拉图哲学的基础是理念论,理念论关注的中心是一般与个别问题。他认为,理念是与个别相对立的一般、与殊相(特殊性)相对立的共相(普遍性),也就是一般"存在"。他把这种一般、普遍的理念设定为客观、绝对的存在,它超越时空,因而是不同于个别、特殊的感性存在。其目的是探寻感性存在的一般原因和根据。这样,理念就从作为实在事物的共相变为与实在事物相分离的一般存在。顺理成章的推论就是,柏拉图从理念和感性两个世界的分离出发,构建起由理念的先验存在到个体事物分有理念的感性存在这样两个等级的存在结构。这是对巴门尼德存在论的重大推进。

亚里士多德一方面沿着柏拉图的思路,继续寻求感性存在的一般原因和根据——一般存在,另一方面则批判柏拉图的理念论对一般与特殊的割裂,认为一般存在同感性存在不可能分离,而是就存在于感性存在之中。于是他把焦点集中到一般存在的存在方式问题上,也就是集中到作为形而上学即第一哲学的研究对象问题上。在《形而上学》一书中,亚里士多德指出,形而上学是研究"存在之所以为存在"以及"存在由于本性而应具的属性"的学问,它的目的是"寻取最高原因的基本原理",因为"第

① 庞学铨:《存在范畴探源》,第55—56页,上海三联书店1994年。

一原因也应当求之于存在之所以为存在"[1]。显然，亚里士多德心目中，这种"存在"或"是"不是具体、个别、特殊的存在物或存在物之总和，而是从个别存在物中抽象、概括出来的一般存在，或"存在之存在"，即存在本身。存在是对世界的总体的最一般概括。亚里士多德又在《范畴篇》中对"存在"或"是"用十个范畴加以具体规定，其中第一个亦是最核心的范畴为"本体"。因此亚里士多德也把形而上学或哲学存在论称为"本体之学"，其目的是"捉摸本体的原理与原因"[2]。亚里士多德还指出，本体为"原始存在"，它具有三个"原始"意义或特性：(1)"于定义为始"，在给存在物的属性下定义时须先说出其本体的定义；(2)"于认识之序次为始"，要完全认识一事物，须先问该物是什么，即先认识其本体；(3)"于时间为始"，就逻辑范畴而言，时间上先有本体，后有依赖于它的其他范畴。[3]可见，在亚里士多德存在论中，本体是独立的最高的核心范畴，其他所有范畴都由它派生、为它决定，只充当它的宾词或属性。由本体与属性的区分，亚里士多德进一步把一般存在即作为存在的存在分为本体存在与属性存在两种基本的存在样式，从而明确了形而上学的具体研究对象与内容。同时，亚里士多德还对存在的意义作了多方面多层次的具体分析，纠正了柏拉图对一般与个别的割裂，既指出一般存在不能脱离个别事物的感性存在而独立存在，又肯定了人可以借助逻辑、概念、范畴从个别事物的感性存在中抽象出一般存在来。这就使亚里士多德的本体论(存在

---

① 亚里士多德：《形而上学》1003a21—30，参见吴寿彭中译本第56页，商务印书馆1981年。

②③ 《形而上学》，第57、125—126页，商务印书馆1981年。

论)既成为对世界总体存在最高、最一般的概括，又包含着极为广泛、丰富的内容和意义，从而开创了西方哲学史上的本体论研究方向。

古希腊的美学作为其哲学的重要组成部分，也体现了这种本体论方向。

柏拉图的美学与其哲学一样，是以理念论为基础的。他的理念论割裂一般存在与特殊事物感性存在的关系，同样表现在其美学思想如美论上。在《斐多篇》中，柏拉图区分了理念的一般存在和与之同名的具体事物的感性存在，并规定了理念的一般存在的五个特点：(1)是单一的、同一的，而非组合的或混合的；(2)是不变的，而非变动不居的；(3)是看不见、感觉不到而只能由思想把握的，而非可见可感的；(4)是纯粹的，而非不纯粹的；(5)是永恒不朽的，而非暂时的、可朽的。[①] 但由于理念的一般存在是独立于具体事物的，所以从一般存在过渡到感性(事物)存在是有困难的。于是柏拉图又提出了“分有”说，即只有当感性事物的存在分有了理念的一般存在本身，才会具有一般存在的特性。他的美论正是按此思路展开的：他首先假定有美自(本)身、善自(本)身等理念的一般存在，并以此为出发点，然后推导出具体美的、善的事物因为“分有”了美自身而成为美的。他说，如果有人告诉我说，一事物之所以是美的，是因为它有美丽的颜色、形状之类，我根本不听。我只是简单、干脆地认定，一事物之所以是美的，只因为美自身出现于其上，或者美自身与它相联系、相结合。我只坚持一点：美的事物是美(自身)使它美的。……由于美(自身)，美的事物才美。[②] 在此，美的理念(存在)是美的具体事物

①② 参见柏拉图《斐多篇》78C—79D、100B—E。

(感性存在)之所以美的唯一和根本的原因。由此可见,第一,柏拉图的美论乃是其理念本体论的至关重要的组成部分,也可以说,他的美论是其理念本体论的具体应用和必然推论。第二,柏拉图的美论与其理念本体论一样,存在着割裂一般与个别的弊病,即美自身(本体)与个别事物的美之间存在断裂,柏拉图虽提出了"分有"说,但由于未指出如何"分有"的途径和方法,所以这个问题并未真正解决。

与柏拉图相似,亚里士多德的美论亦是其哲学本体论的重要组成部分。他对美的界定就是在论述"本体"应用于"怎是"(怎样存在)时提出的。他认为,"本体"一词可应用于"怎是"、"普遍"、"科属"、"底层"等四项主要对象上。他分析道,"每一事物的'怎是'均属'由己'"①;"怎是应为某一事物确切的所是"②;"定义是怎是的公式,而怎是之属于本体,或是唯一的或是主要地与基本地和单纯地属之于本体"③。在论述本体与怎是的关系时,亚里士多德批驳了柏拉图的理念论关于"理念就是先于一切的本体"、本体(善、美等自身)与其怎是相异、相分离的观点,指出:

> ……假如善的怎是异于善自身,动物的怎是异于动物自身,存在的怎是异于存在自身,则第一,在那些已肯定的本体与存在与理念之外,将另有本体与存在与理念;第二,如果这些也作为存在物,它们将先于本体。如果使先在本体与后在本体互相分离,则(1)那个先在本体将无法得到认识(理念或物本身),而(2)后在本体就没有存在(分离的

①②③　亚里士多德:《形而上学》第129、130、133页。

意思，我是指善自身如脱离怎是，善的怎是，也就没有成为善的本体）。[1]

应当说，亚里士多德的这一批判是有力的、切中要害的，他的核心思想是认为本体（理念的一般存在）不可能与其怎是即具体的感性存在相异或相分离，前者可以在思想观念上从后者抽象出来，却不可能真的脱离后者而独立存在。正是在此基础上，亚里士多德提出了他的美论："善必与善的怎是合一，美合于美的怎是；凡一切由己事物，基本上自足于己，无所依赖于其他事物者，都该如是。"他并归纳道，"每一事物的本身与其怎是并非偶然相同而是实际合一的"[2]。在另一处，他在说明了本原为一事物之"本性"、"怎是和极因"后，也指出，"善与美正是许多事物所由以认识并由以动变的本原"[3]。此外，他还在讨论形式问题时论及美。他认为，人工技术制品如艺术品，"其形式出于艺术家的灵魂"，他的"形式"概念是指"每一事物的怎是与其原始本体"[4]；而"美的主要形式"为"秩序、匀称与明确"[5]。亚里士多德的上述主张即美论可概括为如下几点：（一）他认为美与善一样，是一种"由己之事物"，即"自足于己"、自己是自己的原因而不依赖他物的存在；（二）他是在存在的本体与其怎是的关系中来把握美的；（三）他认为美的本体或美自身与它的怎是合一的，美自身不在美的怎是（具体的感性存在）之外，而就在它的怎是之中，二者不是分离的，而是统一的；（四）他认为，二者的这种统一或"实际合一"，不是偶然的，而是必然的，有普遍性的；（五）唯其如此，他把

①② 《形而上学》1031A30—1031b20，参见中译本134页。

③④⑤ 《形而上学》中译本第84、136、265—266页。

美作为一种本体性存在，看成是许多具体事物（感性存在）的“本性”、“怎是和极因”，也即“本原”，这就把美提到与善同等的、世界终极原因的地位和高度；（六）他揭示了美作为事物的怎是和原始本体的形式主要呈现为秩序、匀称和明确。这就是亚里士多德本体论美论的基本思想。

总起来看，古希腊美学是本体论美学，是当时哲学本体论在美学上的展开与体现，也是西方美学史上本体论阶段最典型、最重要的显现。

希腊化时期与古罗马时代的美学，无论是斯多亚派、伊壁鸠鲁派，还是怀疑派等的美学思想，虽然具体观点与古希腊美学大不一样，但从根本上说，并未超越哲学本体论的基本思路与格局。而作为古罗马美学终结的普洛丁美学，则是典型的柏拉图理念本体论美学的翻版和变种。他的“流溢说”认为，宇宙万物的本原“太一”即柏拉图所说的理念，它是“第一性（按：亦可译‘原始’）的存在”，也即神，太一就是真，就是善，就是美，就是真善美的统一。世间万物均由太一流溢而出，先流溢出心智（宇宙理性），继而流溢出灵魂，最后流溢出感性世界，感性世界末端便是物质。太一（神）是最完善的，循上述流溢次序，越流向感性世界，离神照耀的光线越远，就越不完善，至物质而达于与神对立的恶。人生的目的就是要回到与太一、神契合无间，达到永恒的真善美。普洛丁的流溢说与柏拉图的理念论一样，都把存在分为一般、普遍的存在（太一、神）与个别、特殊的存在（感性世界）两种基本存在样式，而认为前者决定后者，后者依附于前者。普洛丁的美论亦由此本体论直接推导而出。他把美分为此岸的美（尘世的美）与彼岸的美（神的美）两种基本形态，彼岸（神）的美就是一般存在的美、本体的美，此岸（尘世）的美则属于特殊存在的美、

现实世界的美。他也同柏拉图一样，认为现实事物的美非其自身的属性，而源于彼岸的美即太一和神的美，这是一种先于和高于一切此岸的美的本体之美，它是“最高的本质的美”，即“完全真纯的美本身”，“一切其他形式的美”即此岸的美都“不是原本的”，而“是从完全真纯的美本身来的”①，换言之，“神才是美的来源，凡是和美同类的事物也都是从神那里来的”②。普洛丁还接受到柏拉图的分有说，认为此岸的美是分有了彼岸的神的光辉而产生的。与柏拉图不同的是，他把美的分有说纳入其流溢说的轨道，而不同于柏拉图把分有说与对理念的模仿说结合起来。

中世纪哲学的主要部分演化为神学本体论。

首先是围绕世界万物存在的把握这一主题，展开了实在论与唯名论的论争。实在论者把存在看成一般、完善的观念，概念越一般、越完善，存在也就越实在；最一般、最完善的观念就是最高、最完美的存在；神的观念最一般、最完善，因而神（上帝）就是最高的存在。安瑟伦关于上帝存在的本体论证明即是这种实在论的典范。相反，唯名论则把个别事物看成实在的，看成是一般概念的根据和基础，认为共相（普遍性）并无独立的存在，而只能存在于个别事物之中，个别事物才是实在的。

其次，中世纪对存在的最重要看法是，把存在看成最普遍、最广义的、无所不包的“全体”或整体。它以神为中心，把万物统为一体，它是存在与非存在、有限与无限统一的绝对整体。托马斯·阿奎那即持此观点。他认为万物统一于存在，存在是对一切的最基本规定，也是神学的基础范畴。他区分了“存在”与“事

①② 普洛丁：《论美》，转引自《西方美学家论美和美感》，第62、57页，商务印书馆1980年。

物”，认为“事物”是区别于他物的规定性，即存在的本质，而存在则是现实性的活动；存在的活动使形式转化为现实，达于事物。他也把存在分为“纯粹的存在”即上帝，与构成的存在即多种因素结合而成的具体存在两大类：前者存在与本质绝对统一，后者存在与本质并不一致；前者是非创造的自在自为的最高存在，后者则是被创造的非自在的存在。

中世纪的美学也是与上述神学本体论相一致的神学本体论美学。圣奥古斯丁把存在分为神或上帝的世界与物质世界两大部分，与之相应，也把美分为上帝的美和感性事物的美两种，认为只有上帝才是最高的美，美的本体，美本身，上帝是一切事物的美的创造者和源泉，上帝的美是绝对美、无限美、至高美，而感性事物的美则是相对美、有限美、低级美。他说：“是你，主，创造了天地；你是美，因为它们（按：指事物）是美丽的；你善，因为它们是好的；你实在，因为它们存在；但它们的美、善、存在，并不和创造者一样；相形之下，它们并不美、并不善，并不存在”[①]，在上帝面前，事物及其美的存在资格亦被取消了。托马斯·阿奎那的美学同样是神学本体论美学。他从前述神学本体论出发，同样认为上帝是最高的美，一切感性事物的美都源于上帝的美。不过他部分地吸收了亚里士多德的观点，第一，强调了美“以形式为基础”；第二，改造了亚里士多德关于美的主要形式为秩序、匀称、明确的观点，提出了美的“三要素说”，即美有“完整或完美”、“适当的比例或和谐”、“鲜明”三个特征；第三，区别了美与善，指出美不涉及欲念，而只通过眼、耳涉及认识功能。[②] 这个观点对康

① 奥古斯丁：《忏悔录》，第235页，商务印书馆1981年。

② 托马斯·阿奎那：《神学大全》，转引自朱光潜《西方美学史》上卷，第115页。

德美学有直接的启示。

以上从古希腊到中世纪的美学，是西方美学史上的本体论阶段。

第二阶段，认识论阶段，近代（十七世纪）至十九世纪。

自文艺复兴以来，在对中世纪神学的搏斗中，人性（特别是人的感性生命）、人道主义、人的价值与尊严得到了复苏和高扬；到十七世纪，随着自然科学的迅速发展，西方社会进入了近代，人的理性进一步获得解放。在人们理性精神的光辉照耀下，哲学逐渐从关注作为世界总体的存在转向关注人本身对世界的认识、人获取真理的途径、过程和方法，人如何确定知识的可靠性、真理性，等等，哲学的重心也就从本体论转向认识论。这是西方哲学史上的第一次伟大转折，亦可称认识论转向。这一转向是从法国哲学家笛卡尔开始的，由大陆理性主义与英国经验主义共同发展，而由德国古典哲学最终完成的。这一时期的美学也随之而进入了认识论阶段。

笛卡尔的哲学是典型的认识论哲学，他是从知识的可靠性、清晰性和明确性出发，来寻求哲学通向真理的途径的。为此，他提出了四条以可靠、清晰、明确为核心的演绎方法，[①] 又强调了怀疑在认识世界、获得清晰、明白知识中的巨大作用；在普遍怀疑的基础上，他推出唯一不可怀疑的事实是“我在怀疑”，由此得出“我思故我在”的著名结论。这是典型的由认识论推导出本体论的近代哲学的新思路。他创立了理性主义（唯理论）的认识论，认为思维是人生命中具有决定性的东西，理性是唯一能使人区

① 参见笛卡尔《谈方法》，《西方哲学原著选读》上卷第364页，商务印书馆1981年。

别于动物而成为人的东西，凭借理性人能认识世界，能发现可靠、明晰、正确的知识，而凭感觉是得不到可靠、明晰的知识的。据此，他还提出了“天赋观念说”，认为人类理性中包含着部分非从外部获得、亦非由人本身产生的天赋的观念，如关于存在的不变本质、神的观念等等。

笛卡尔没有系统的美学著作，但从他的散见的论及艺术和美的论著来看，基本上还是属于理性主义认识论的美学思想。他与古代偏重于从存在论角度讨论美学问题不同，而主要从主客体的认识关系中来把握美，他明确指出：“所谓美和愉快的都不过是我们的判断和对象之间的一种关系。”①这显然不是把美作为一种纯客观存在来看，而是看成对象与主体的判断间的一种特殊认知关系，即后来康德所说的趣味或审美判断的关系。而从理性高于一切的立场出发，他的审美判断的标准和尺度也暗含着某种理性主义精神，如认为美是“文词的纯洁”，是“恰到好处的协调与适中”②；音乐的目的是唤起激情，但这种激情应该有条理、和谐、处于平衡状态，从而与人的理性精神相一致；③ 审美的愉快也“需要在感官与客体之间有一定的比例”④，等等。这些论述的一个共同特点，都是在认识论框架中按理性至上的原则展开的。

在哲学、美学的认识论转向中，英国经验主义和大陆理性主义从两条对立的路线上分别作出了重大的贡献。

先看英国经验主义。

英国经验派的奠基人是弗朗西斯·培根，马克思、恩格斯说

①② 《西方美学家论美和美感》，第79、80页。

③④ 参见吉尔伯特、库恩《美学史》上卷第271、253页，上海译文出版社1989年。

培根是"英国唯物主义和整个现代实验科学的始祖"[1]。培根力求创立一种"科学的哲学"即以自然界为对象的"第一哲学",从而提出哲学的任务是"对宇宙的摹写",即对自然的认识,这就首先把哲学的重心放在了认识论上。培根认为人的认识或知识是对自然、实在的反映,"存在的真实性同知识的真理性是一个东西,两者的差异也不过如同实在的光线同反射的光线的差异罢了"[2],知识的真理性来源于实在的真实性。而认识和真理的获得,是从对个别事实的感性经验上升到理性的科学知识的漫长过程。他强调了观察、经验、实验在认识中的基础作用,指出理智应依靠感觉经验所得到的资料,通过归纳的方法(而非理性主义的演绎法)上升到科学认识,发现自然的规律。培根的美学思想也体现了这种经验主义的认识论。他谈美不似柏拉图、普洛丁那样借抽象玄思寻求美的本体、理念,而是关注、研究现实生活中各种美的形态,如相貌、色泽、动作等的美;他认为艺术创造应突破理性的僵死规范,而任经验自由地发挥,"应该凭一种得心应手的轻巧(就像音乐家奏出一首优美的曲调那样),而不凭死规矩"[3];他最早从人的心理活动角度为学术活动分类,认为"历史涉及记忆,诗涉及想象,哲学涉及理智"[4],并对想象活动作了初步的研究,开创了把艺术、审美活动与想象这种人的特殊认识、心理机制联系起来的新思路;他还为诗(艺术)"这种虚构的历史"作辩护,论证了其能满足人的心灵更广阔的需要,有助于超

---

① 《马克思恩格斯全集》,第2卷第163页。

② 转引自亚历山大洛夫《西欧哲学史》第175页,商务印书馆1989年。

③ 《西方美学家论美和美感》,第77—78页。

④ 转引自朱光潜《西方美学史》上卷第186页。

越理智、弘扬道德、提高心灵等多方面的功能。显然，培根的美学思想基本上纳入了其经验主义认识论的框架之中。

霍布斯是培根经验主义哲学的继承人，如马克思、恩格斯所说，他"把培根的唯物主义系统化了"[①]。霍布斯反对理性主义的"天赋观念"说，认为一切知识都是从感觉来的，感觉经验是认识的开端和知识的源泉，然后通过理智的"推理"作用，对感觉经验材料加以分析和综合，才能获得真理性认识。他把感官受"外力"作用产生的视、听、嗅、味等感觉称为"认识性感觉"，而把道德感和美、丑感称为"实践性感觉"，后者是在受外界事物刺激有利于或阻碍人的生命运动时产生的感觉（善感、美感和恶感、丑感）。他把善分为预期的、效果的、手段的三种，其中"预期希望方面的善谓之美"[②]。他以善为美的核心，以美为善的形式，从感性经验层面，列举出姣美、美丽、壮美、漂亮、体面、清秀、可爱等美的形态。对于想象，他沿着培根的经验主义思路，作进一步研讨，把想象分为简单的与复合的两种，并把想象力与判断力两种认识能力加以对比，认为优秀的诗作只有想象力与判断力的和谐配合才能创作出来。

霍布斯之后的一位重要的经验主义代表人物是洛克。他批判了理性主义的"天赋观念"说，提出了一切知识和观念都来自感觉经验，人的心灵不过是一块接受感觉经验反射的白板的"白板说"。他说："我们的全部知识是建立在经验上面的；知识归根到底都是导源于经验的。"[③] 他把经验分为来自外物对感官刺激

---

① 《马克思恩格斯全集》，第2卷第164页。

② 霍布斯：《利维坦》，第38页，商务印书馆1985年。

③ 见《十六—十八世纪西欧各国哲学》第240、255页，商务印书馆1963年。

的外部经验与来自知觉、思维的心灵反省经验两种，认为后一种经验是对前一种经验所作的综合理解和反思。他又把从前一种感官经验获得的观念分为简单与复杂两种，认为美属于感官经验中的复杂观念。[①]这实际上把美归结为一种感觉经验。他还认为美和巧智应是“令人不假思考就可以见到”，而不应“用真理和理性的规则去衡量”[②]，这已涉及审美的直觉性问题。洛克创立的经验描述法在美学方法论上亦有重大意义。所以，虽然洛克本身对美学问题论及不多，却把经验主义美学推向成熟，“为英国启蒙运动的一系列最重要的美学思想奠定基础的恰恰是他”[③]。

英国经验主义美学的重要代表人物还有艾迪生、沙夫兹博理、哈奇生、休谟、博克等。艾迪生重点研究审美快感与想象这种人类感性认识能力的关系，认为想象靠感官提供意象，其中视觉快感是最完满的，想象的快感是视觉的快感；他又根据洛克外部经验与反省经验的两分法，把想象的快感分为初级和次级两种，初级快感来源于伟大、新奇和美的事物的景象，一般由自然景物引起，次级快感则是由综合了已有的感觉意象（经验）的心理活动引起的，一般由艺术作为激发而起。这就把想象的研究推进了一步。沙夫兹博理的经验主义美学部分吸收了理性主义观点，提出了著名的“内在感官”说，他把人的感官分为动物性的“外在感官”和人独有的与理性密切结合的“内在感官”，认为审美属于内在感官的先天能力；他还在美学史上率先提出审美无利害性的主张，这都对后世发生了较大影响。哈奇生是沙夫兹博理的学生，他从

① 见《十六—十八世纪西欧各国哲学》第240、255页，商务印书馆1963年。

② 转引自《西方美学史》上卷第193页。

③ 奥夫相尼科夫：《美学思想史》，第116页，陕西人民出版社1986年。

经验主义立场为其师的“内在感官说”作了系统的辩护，肯定了美感的先天性，同时也注意到美感的后天差异性；他还区分了绝对美（本原美）与相对美（比较美），认为绝对美是人们直接从对象中认识到的美，它单靠对象本身就美，而相对美则是由观念联想而从对象中认识到的美。这是更明确地在认识论范围内论美和美感。休谟在哲学上坚持经验主义，认定“思想中一切材料都是由外部的或内部的感觉来的”①；在美学上他否定美在对象的客观属性，而认为美“只存在于鉴赏者的心里”②，只是主体的感觉、感受；他承认对象的秩序和结构也是构成美的因素之一，但也主要指对象对人产生的实际效用符合目的，而感到“利益的美”，这便是他的“效用说”；他还提出“同情说”来解释“想象的美”，认为人无须直接涉及对象，而可通过主观同情感受到美；尤其值得重视的是他的审美趣味论，他首次深入探讨了审美趣味的标准问题，在承认人们审美趣味的差异性、多样性并对之作了经验主义的解释的同时，又肯定人们之间存在着共同的标准，这一标准不是先天理性原则，而是以少数天才批评家为代表的健康的心理功能、敏锐的想象力、高尚的审美感等感性经验的总合。

英国经验主义美学的最后和最高水平的代表是博克。他也从论趣味的共同性入手，但不同意休谟把趣味的共同标准局限于少数天才的审美经验和能力的观点，而是从人的感觉器官的共同构造出发，肯定“所有人感觉外部事物的方式也是相同的或只有很小的差异”③，因而美感或趣味也有共同的标准。他并指出人的审美趣味均由感觉、想象力和判断力组成，其中感觉是基

① 休谟：《人类理解研究》，第21页，商务印书馆1982年。

②③ 《古典文艺理论译丛》，第5辑第4、70页。

础，有创造性的想象力最重要，与推理相关的判断力也不可缺少，这种注重感觉与判断力统一的审美趣味观，使经验主义美学达到了新水平。博克最重要的贡献在于在西方美学史上第一个区分了崇高与美两个重要范畴，并从感性经验角度用归纳法细致地分析了崇高和美的观念的起源，以及崇高感和美感的主要心理特征，还分别对崇高和美的客观性质和感官接受的特性作了具体的详尽的描述。

英国经验主义美学的各位代表人物虽然有哲学倾向和观点上的许多不同，但有四点是共同的：(1)都以感觉经验为基础和出发点；(2)都在认识论的框架下探讨美学问题；(3)重点都放在主体心理结构特别是感觉和想象力等感性心理机能的研究上，藉此来揭示美、崇高等审美现象的特性；(4)大都采用经验归纳而非理性演绎的方法。

再看大陆理性主义。

法国理性主义美学的代表首推布瓦洛。他是结合文艺创作实践来论述其美学主张，并为文艺创作"立法"的。他的《诗的艺术》一开始就强调文艺创作必须遵循理性，以理性为最高准绳：

> 首须爱理性：愿你的一切文章
> 永远只凭着理性获得价值和光芒。

在他看来，艺术模仿自然，实际应模仿理性，因为只有符合理性，才符合真，也才能达到美：

> 只有真才美，只有真可爱，
> 真应统治一切，……

即使是艺术虚构"也只为使真理显得格外显眼"[1]。把艺术定位于认识和再现真实和真理，这显然是认识论美学的思路。

德国理性主义哲学、美学的重要代表是莱布尼茨。莱布尼茨并无专门的美学论著，他的美学观点完全是结合着哲学认识论来谈的。他从以"单子论"为基础的宇宙"前定和谐"论出发，坚决反对洛克的经验主义"白板"论，认为人的心灵具有天赋的观念，具有先天的理性；他不同意人的认识"仅仅从感觉和经验而来"，仅仅"依赖归纳与例证"，"因为感觉永远只能给我们提供一些例子，亦即特殊的或个别的真理"，而主张普遍真理的基础在于"心灵原来就包含着一些概念和学说的原则，外界的对象只是靠机缘把这些原则唤醒了"[2]。他进一步把认识分为朦胧的和清晰的两种，朦胧的认识能在许多事物中辨认出某一事物，但说不出其特性，这显然带有感性认识特征；清晰的认识不但能把某物与他物区分开来，且能指出其特性。而清晰的认识又可分为明确的与模糊的两种，明确的是对于一切被定义的事物有清晰的认识并可达到最基本的概念；模糊的是心灵能立刻而直观地领悟某一概念的一切最基本的内容。他认为明确的清晰的认识最为清晰和可靠，因而是最高的认识。莱布尼茨把艺术和审美活动定位于清晰的认识中的模糊认识阶段，即带感性因素的理性认识阶段，或者说认识由感性向理性过渡的中间阶段。他指出，艺术家"对于什么好和什么不好，尽管很清楚地意识到，却往往不能替他们的这种审美趣味找出理由"；他还将审美鉴赏力与理解力（理智、

---

① 布瓦洛：《诗的艺术》，转引自《西方美学家论美和美感》第81页。

② 《西方哲学原著选读》，上卷第493—494页。

理性能力)加以比较,认为"鉴赏力和理解力的差别在于鉴赏力是由一些混乱的感觉组成的,对于这些混乱的感觉我们不能充分说明道理。它和本能很近似"①。这就揭示了审美活动兼具感性直观与理性认识的双重特点,为美学确立了认识论基础。

大陆理性主义美学影响深远。法国启蒙主义美学从伏尔泰、卢梭到狄德罗,虽经历了逐渐摆脱新古典主义影响的过程,但总体上依然保持了美学的理性主义认识论方向。德国的启蒙主义美学从高特谢特、温克尔曼、鲍姆加登、莱辛到赫尔德,同样基本上沿续了这一方向。其中最典型的是"美学之父"鲍姆加登。

鲍姆加登继承了莱布尼茨和沃尔夫的理性主义认识论,但对他们轻视感性认识的偏向有所纠正。莱布尼茨与沃尔夫把感性认识看成低级认识,而把理性认识看成高级认识,进而把感性认识排除在哲学研究的范围之外。而鲍姆加登则对此有所突破,他认为过去的哲学只包括研究理性认识的逻辑学和研究意志的伦理学,独缺研究感性认识的学科。他提出应建立一门专门研究感性认识的新学科,并创造了"感性学"(即"美学")一词,为这门新学科命名。他在《美学》一书开头为美学下了如下定义:"美学(作为自由艺术的理论、低级的认识论、美的思维的艺术和理性类似的思维的艺术)是感性认识的科学"②。他还借用了沃尔夫只用于理性认识的"完善"概念,说美是"感性认识自身的完善"③。由此可见,作为一门新学科,美学一产生便被定位于认识论范畴之中。

德国古典美学是认识论美学的完成阶段。

---

① 《西方美学家论美和美感》,第84—85页。

②③ 鲍姆加登:《理论美学》,第2、11页,汉堡1983年。

康德哲学集中于认识论。他的三大"批判"的第一批判《纯粹理性批判》就是专门探讨人的理性认识发生的机制问题，他的主旨是，在认识开始前，首先要弄清人的认识能力（理论理性）本身，弄清认识的界限，亦即对哲学认识所赖以进行的工具进行考察；第二批判《实践理性批判》着重探讨人的道德意志（实践理性）问题，属伦理学；第三批判《判断力批判》转而关注美学问题，他用审美（或审美目的）判断力（人的一种特殊认识能力）作为沟通理论理性与实践理性、现象界与物自体、必然和自由的桥梁，进而作为其沟通前两大批判即认识论与伦理学的桥梁。康德把对个别事物表示主观态度的情感方面的认识能力称为判断力，其美学着重研究快与不快的个别情感现象如何通过判断力上升为具有普遍性、必然性的美感的心理功能与机制。因此，康德美学基本上仍是认识论美学。

歌德、席勒、费希特、谢林等人的美学虽然侧重点不一，但基本上仍未突破认识论的框架。

德国古典美学的集大成者黑格尔的哲学是本体论、认识论、方法论的统一，其美学亦如此。"美是理念的感性显现"这一著名定义既指出了艺术和美是绝对理念、真理通过感性形式表现出来，又表明了艺术和美是用感性形式对理念和真理的认识和观照，或者说是绝对精神（心灵）对自己本质的认识。这种认识表现为三种形式，"第一种形式是一种直接的也就是感性的认识"，"第二种形式是想象（或表象）的意识"，"第三种形式是绝对心灵的自由思考"，这三种认识形式相对应的三个领域分别是艺术、宗教、哲学。[1] 这样，黑格尔仍然主要从认识论角度来把握和探

① 黑格尔：《美学》，第一卷第129页，商务印书馆1979年。

索艺术和美的本质的。

应当说,德国古典美学基本上完成了认识论美学,并将之推向高峰。其后的十九世纪美学大体上仍在认识论范围内研究美学,只是更深入、细致了,且更多地对审美认识作心理学探讨,从而使认识论美学更为细密、成熟和完善。

第三阶段,语言学阶段,二十世纪。

如果说十七世纪由笛卡尔开始的认识论转向标志着人类理性的觉醒并逐步成为人类追求真理、获取知识的最高主宰,从而使以理性为根基的认识论上升到哲学的中心位置;那么,到了十九世纪末二十世纪初,又出现了"语言学转向",原先从属于理性、仅仅充当工具的语言迅速崛起,逐渐取代了理性的地位而上升到哲学的王座之上。这一重大的哲学转折,最初是在1964年由美国学者柏格曼概括出来的,他说道:"所有的语言哲学家都借助精确的叙述语言来表述世界。这是语言学转向,是日常语言哲学家和理想语言哲学家共同的在方法方面的基本出发点。"[①]此后,"语言学转向"就被广泛使用于对二十世纪西方的实证主义分析哲学的概括。对于这样一种"语言学转向",逻辑实证主义者石里克曾说过:"它使传统的'认识论'问题得到解决。思考表达和陈述的本质,即每一种可能的'语言'(最广义的)本质,代替了研究人类的认识能力",哲学关注的中心从知识、真理转为意义问题,"我们现在认识到哲学不是一种知识的体系,而是一种活动的体系,这一点积极表现了当代的伟大转变的特征;哲学就是那种确定或发现命题意义的活动"[②]。

---

① 柏格曼:《逻辑与实在》,第117页,威斯康星大学1964年。

② 洪谦主编:《逻辑经验主义》,上卷第8—9页,商务印书馆1982年。

"语言学转向"虽然主要是就本世纪英美的逻辑实证主义或分析哲学而言的，但我们同意国内一些学者的看法，认为这一"转向"实际上也同时体现在大陆人本主义(从现象学、存在主义到解释学等)一脉中，[1] 并且一直延伸到八九十年代的后现代主义思潮中。在这一"转向"中，以索绪尔为代表的现代语言学也起了推波助澜的作用，尤其对美学的影响更大。

"语言学转向"首先体现在现代科学主义、主要是逻辑实证(经验)主义或分析哲学一脉中。现代分析哲学的先驱弗雷格首先把数理逻辑引入哲学，主张对思想作逻辑分析。他从语言作为思想的表达和传达的媒介的语言观，建构起哲学史上第一个较严整的语言的形式理论和意义理论。他区分了自然语言和人工语言，分析、揭示了自然语言的表层语法结构与深层逻辑形式结构，并研究通过模仿数学语言来建立人工理想语言的途径；他首次区分了语言的意义(sinn)和指方(bedeutung)，为语言的意义理论奠定了基本构架。

罗素是弗雷格思想的阐发者和发展者，也是分析哲学的主要开创者之一。他把弗雷格的数理逻辑主义发展、扩大为哲学逻辑主义，从而对语言作出更哲学化的考察。他揭示了语言对人类认识的不透明性及语言问题在哲学认识论研究中的独立地位；他的语言形式理论以语言的形式结构从根本上符合于世界结构为基点，主张通过人工语言的形式结构来把握、表达世界的结构；他独创了摹状词理论和类型理论，极大地发展、推进了意义理论。

---

① 参见王一川《修辞论美学》第13—14页，东北师大出版社1997年；周宪：《20世纪西方美学》第13—14页，南京大学出版社1997年。

维特根斯坦是分析哲学的主要代表。他一生的思想经历了从人工语言哲学到自然语言即日常语言哲学的重大转变,但始终贯穿着"哲学就是语言的批判"这样一种"泛语言主义"的基本立场。前期,他一反笛卡尔至康德仅从灵魂、理智、人性、理性等方面寻找人(对世界)的认识的界限的旧传统,而提出"语言(我所理解的那个语言)的界限,意味着我的世界的界限"[①] 的主张。据此,他认为要考察认识问题,首先要批判认识的前提——语言。他不赞同罗素关于语言符合于世界的观点,而认为语言就是思想对世界的认识,三者有共同根源,所以语言不只是表达世界的形式,而且有其独立性和能动性,可以成为衡量世界的"尺度"和"量杆"。他提出了图式说、意义理论、证实原则、真理论、对"可说的"和"不可说的"区分等一系列语言哲学主张,集中到一点,就是要对传统的形而上学即哲学进行语言批判,揭露其语言逻辑的混乱和错误。他甚至声称传统哲学中的"大多数命题和问题,不是假的,而是无意义的","哲学家的大多数问题和命题出自于我们误解我们语言的逻辑",[②]其目的是要取消形而上学,而把哲学的使命归结为语言的分析和批判活动。

维特根斯坦前期把美学看成与伦理学同样的"神秘的东西",认为美是不可言说、不可表述的,"不可能有任何可以被描述的这种标志"[③],因而讨论美的本质是无意义的;后期在转向日常语言哲学之后,他进而否定美有统一的本质,认为当人们说"美"的时候,只不过表达了各自不同的情感和态度而已,所以传统美学寻求对统一的美的本质的探讨是陷入了语言的误用。这

①② 维特根斯坦:《逻辑哲学论》,5.62、4.003。

③ 维特根斯坦:《1914—1916 年笔记》,第 78 页,牛津 1961 年。

样，维特根斯坦实际上走上了一条美学取消主义的道路。韦兹、肯尼克等分析美学家走的也是这样一条美学取消主义道路。后期分析美学改变了取消主义态度，也对其他流派的美学观点有所吸收，但仍然保持了语言分析和批判的基本立场。

“语言学转向”也体现在现代人本主义哲学、主要是现象学存在主义一脉中。早在本世纪初表现主义哲学、美学的主要代表克罗齐就主张语言就是艺术、美学就是语言学，他的《美学原理》一书的副标题就是“表现的科学和一般语言学”。

现象学创始人胡塞尔的哲学虽然不能归为语言哲学，但意义理论却在其现象学中占有关键地位，而语言研究则是其意义理论的前提，所以胡塞尔十分强调语言研究对哲学逻辑研究的极端重要性。他在《逻辑研究》中指出：“语言研究对于建立纯粹逻辑无疑是哲学上必不可少的准备工作”，这种研究应“属于思维体验和纯粹现象学的广泛领域”；他特别指出语言“有其先验基础”，而这“涉及意义的本质形式及其组合和变化的先验法则”①。这对于他建立现象学的意义理论，揭示意识体验的意向性结构等，是十分重要的。

现象学和存在主义的主要代表海德格尔毕生关注语言问题，尤其关注语言与存在的关系问题。在《存在与时间》中，海德格尔是在分析“此在”之“此”的生存论建构时论及语言问题的，他说：“语言这一现象在此在的展开状态这一存在论状态中有其根源。语言的生存论存在论基础是言谈。”② 他并明确提出将此纳入哲学研究的重要范围：“归根到底，哲学研究终得下决心询

① 转引自徐友渔、周国平等《语言与哲学》第120页，三联书店1996年。

② 海德格尔：《存在与时间》，第196页，三联书店1987年。

问一般语言具有何种存在方式。"[1] 在海德格尔看来,"此在""在世"根本上由语言组建起来的;语言决非某种表达或传达思想的单纯工具,相反,"一切显耀、显象、一切销黯,都依栖于起作显示作用指示作用的道说"[2],即语言;后来,他进一步指出:"存在在思中形成语言。语言是存在的家。人栖居在语言所筑之家中"[3]。就海德格尔的根本思想而言,他是反美学的;但我们还是把他有关艺术和诗之思归为其美学思想。他的语言观同样渗透到美学之思中。他的一个基本观点是,诗(艺术)通过语言确立存在。他指出:"诗的活动领域是语言,因此,诗的本质必须经由语言的本质去理解。"[4] 换言之,艺术的本质要借助语言的本质来确定。而语言的本质,如上所述是存在之家,与存在一体,语言言说(谈)并非个人表达自己意见的工具,而是存在之言说(谈)。因此,诗(艺术)乃是本真性的语言,乃是存在藉语词(言说)确立自身、彰显自身的方式。由此可见,语言问题在海德格尔的美学思想中几乎居于与存在相近的地位。

伽达默尔在吸收综合了胡塞尔和海德格尔的思想的基础上,建构起现代哲学解释学。他把理解作为解释学的出发点和基础,认为理解是此在的存在方式因而确立了理解在本体论上的优先地位。他强调了理解的语言性,认为"语言是理解本身得以实现的普遍媒介"[5];他并进而指出,"人拥有世界这一点也是建立在语言之上,体现在语言之中的",对人来说,"世界的这种此

---

① 《存在与时间》,第 202 页。

②③ 转引自《语言与哲学》第 152、155 页。

④ 海德格尔:《生存与存在》,第 307 页,芝加哥 1968 年。

⑤ 转引自《语言与哲学》第 177 页。

在是以语言的方式被把握的”,“拥有语言正意味着一种完全不同于动物受环境束缚的存在方式”,因而“谁拥有语言,谁就‘拥有’世界”[①]。伽达默尔的解释学美学亦是在这样一种语言本体论背景下展开的,他强调道:“艺术语言问题和关于艺术经验的解释学观点的合理性问题具有决定的意义。”[②] 他关于审美理解的对话模式理论、视界交融理论、效果历史原则等等,都是“具体化”了“理解的语言性”,都“是语言的真正成就”[③]。

“语言学转向”还体现在瑞士语言学家索绪尔创立的现代语言学对现代西方哲学、美学的广泛渗透与巨大影响中。索绪尔的《普通语言学教程》运用二元对立的思路和方法,首次在语言学上作出了一系列具有划时代意义的区分。一是语言(langue)和言语(parole)的区分,言语是每个个人日常各种方式的说话、写作等等,为具体语言,而语言则是具体语言背后互相可以理解、交流的语言法则系统,这一区分为结构主义、形式主义奠定了的理论基础。二是符号(sign)的能指(signifiant, signifier)和所指(siguifiè, signified)的区分,认为二者间的关系是任意的,他指出:“语言是一种表达观念的符号系统”,并提出“建立一门研究符号在社会中的生命的科学”,并命名为“符号学”(semiology),这为结构主义符号学的建立提供了基本思路。三是对语言研究方法上共时(synchronic)和历时(diachronic)的区分,突出强调了共时研究的重要性,催生了着重研究一种语言在某一具体时刻上的整体状态的共时语言学,这种共时研究的思路也对结构

---

① 转引自《语言与哲学》第 180 页。

② 伽达默尔:《哲学解释学》,第 99 页,伯克莱 1976 年。

③ 转引自《语言与哲学》第 179 页。

主义发生了重要影响。四是对符号之间横向组合(syntagmatic)和纵向组合(paradigmatic)关系的区分。这一系列区分对于本世纪西方哲学、美学的“语言学转向”起了推波助澜的作用,而且对俄国形式主义、结构主义、后结构主义等流派的文学、美学研究直接产生了巨大而深远的影响。

俄国形式主义和稍后的布拉格学派的诗学和美学在研究思路和方法上都直接受到索绪尔的启示。如他们对语言中的诗歌(文学)语言与实用(生活)语言作了区分,在两元对立中突出诗歌语言,以此来为诗(文学)定性,雅各布森对决定文学作品本质的“文学性”的强调就是适例;又如他们在对文学作品的形式与内容的二元区分中突出形式的主导作用,认为文学作品的特性在语言的组织、修辞的安排和技巧的运用等形式方面,因而文学批评亦应运用现代语言学方法对作品的形式结构加以考察和把握;再如雅各布森直接吸收了索绪尔对横向组合与纵向组合区分的思想,与传统修辞学、诗学理论结合起来,把隐喻和转喻两种修辞手法上升、扩大为一切修辞格的普遍模式,并推广到诗学、美学研究中去。这一发现甚至被后结构主义、后现代主义所吸收和运用。

结构主义美学受惠于索绪尔语言学理论最多。从雅各布森到列维—斯特劳斯,从托多罗夫到巴特,从阿尔都塞到拉康,无论他们具体的主张和观点有多么不同,但无不沿袭了索绪尔的结构语言学的基本思路。如列维—斯特劳斯的神话学完全建立在索绪尔语言与言语两分法的基础上;又如巴特的《叙事作品结构分析导论》就直接借用了索绪尔的语言学理论,从句子的三个语言层次(语音、语法、语义)的结构推演出叙事文学文本有功能、行动、叙述三个层次结构,文学批评应在分析这一结构中揭

示其“分布”与“融合”关系，从而建立起其结构主义叙事理论的模式。

需要着重说明的是，二十世纪“语言学转向”在实证—分析哲学、美学中的体现与在现象学、存在主义思潮中的体现是有重大区别的。这种区别，集中在对语言本质的认识和评价上。总起来说，二者都是将语言放置到了哲学的中心位置上。但是实际上，实证—分析哲学学派基本上还是把语言看成表达人的思想、意图的工具、手段，虽然这种手段、工具也有能动性，也能反过来制约人的思维，确定人认识世界的界限。据此，他们对传统哲学、美学的“语言批判”，主要集中在它们对语言（概念、命题、判断等）的误用上，归根结蒂还是一种工具使用的不当上。而现象学、存在主义哲学、美学则给予语言以本体论的崇高地位，置于与存在同等的高度；语言不但不是人的工具，反而成为人的基本生存方式；不但不是人在说言，反而是言在说人、言自己在言说。这样一种重大区别，是本世纪“语言学转向”中一道亮丽的风景线。

“语言学转向”由于有上述三个方向、三种思潮、三股力量的共同作用，不但没有在发展中衰退，反而在不同时期以不同方式得到加强，以至一直延伸到当代前沿思潮中，成为贯穿整个世纪的主脉。七十年代以来，后结构主义、后现代主义思潮的重要代表人物福柯、德里达、利奥塔等人的语言观就是这一主脉不断有力跳动的证据。

德里达的解构主义思想在某种意义上也是一种对传统形而上学的语言批判。他的《文字学》提出了一种全新的解构主义语言理论。他揭露西方形而上学理性至上的逻各斯（语音）中心主义传统，抨击其虚构口语/文字、在场/不在场的二元对立，抬高口语而贬低文字、肯定在场而否定不在场的观点；他创造和采用

了异延、原型文字、补充、踪迹、删除号下的书写等一系列解构策略，对逻各斯中心主义传统进行了大胆颠覆，对“在场”的形而上学勇敢消解，进而确立了文字高于、先于口语的居先地位，使文字学上升、扩大到整个语言学领域，并居于支配地位。他说道：“如果文字意指书写，尤其是符号的恒久构造，……那么文字从普遍意义上说便涵盖了语言学符号的全部领域”①，在这样一种大文学学科中，“语言学只是这门总体科学的一个部分”②。德里达的解构主义思想是从语言（文字）入手的，且处处借鉴、采用、改造了包括索绪尔、雅各布森等在内的语言学家的理论，一度在西方学界引起强烈“地震”。解构主义后被欧美、特别是美国耶鲁学派接受、运用于文学批评和美学理论上，取得了令人瞩目的成就。

福柯前期的思想有接近结构主义之处，他的知识考古学中的话语理论认为，在个别话语的形成过程中，会有一些规则出来界定这个领域的相应对象，从而建立基本观念，构筑起理论框架。其中话语规则起到组构不同历史阶段或考古层面话语系统的作用。这与索绪尔语言/言语的两分法确有相似之处。难怪西方一些学者把他归入结构主义阵营，如美国哲学家库兹韦尔就说：“在《事物的秩序》中，福柯似乎用他对我们的宇宙的彻底的和严密的解释超越孔德和列维—斯特劳斯，从医学到精神病学，从经济学到物理学和技术科学，用他的结构主义语言学模式去发掘知识的统一结构。”③ 但在实质上，特别是后期，福柯的话语理论与结构主义的文本理论是相反的。他批判了结构主义孤立、

①② 德里达：《论文字学》，第44、51页，巴尔的摩1974年。

③ 库兹韦尔：《结构主义时代》，第206页，上海译文出版社1988年。

静止的文本理论，而把话语理论发展为“权力话语”理论，他指出，“权力和知识是在话语中发生关系的”，并论述了话语与权力的辩证关系——权力可以支配话语，话语亦可强化或弱化权力，“话语是在权力相关领域里起作用的战术因素”①。福柯以其对“疯狂”的研究和以“权力话语”理论批判西方社会和文化体系，激起人们对理性、知识、主体性和社会规范的怀疑，反映在美学上也带有一种强烈的批判性：“此后，通过疯狂这一中介，世界在与艺术作品的关系方面逐渐（在西方世界首次）遭到谴责”，“疯狂和艺术作品同时存在，因为它开始了其真理的时代。艺术作品和疯狂同时诞生和完成的这一时刻，就是世界发现其自身受到了艺术作品的控告，发现对它面前一切负有责任”②。

利奥塔作为后现代主义的杰出代表，在对传统包括现代西方知识和文化的“总体性”发动全面挑战时，利用了语言学的修辞策略，他把以往的全部知识归结为“叙事”或“叙事性知识”，而对与“总体性”相符的现代性“元叙述”和“元话语”发起质疑，以导引出后现代主义的合理性、合法性。他说，现代性科学“依赖上述元话语来证明自己合法，而那些元话语又明确地援引某种宏大叙事，诸如精神辩证法、意义解释学、理性或劳动主体的解放”等等，而“后现代”就是“针对元叙事的怀疑态度”，这种后现代主义的怀疑态度“是科学进步的产物”，是与“元叙事”这种“合法化叙事构造瓦解的趋势相呼应”的。③ 根据这一思路，他竭力推崇

---

① 参见福柯《性史》第1卷第2章，纽约1978年。

② 福柯：《疯狂和文明》，第89页，纽约1965年。

③ 利奥塔：《后现代状况》，转引自王岳川、尚水编《后现代主义文化与美学》第25—26页，北京大学出版社1993年。

先锋派艺术中的“革新”倾向，发掘其美学上“革新性”崇高内涵，作为后现代艺术的取向。

由此可见，在一定意义上可以说，整个二十世纪西方哲学、美学都处于“语言学转向”的不停的变动之中，用“语言学”阶段来概括这一时期(现当代)西方美学，应当说是比较恰当的。

三 西方美学发展的两条主线

上面我们概述了西方美学的本体论、认识论和语言学三个发展阶段，下面再勾勒一下贯穿这三个阶段的两条基本发展线索，这就是理性主义和经验主义两条主线。

这里需要说明的是，我们只是在特定含义上使用理性主义与经验主义这两个词的。在西方哲学史上，理性主义与经验主义一般用来指十七世纪两个对立的哲学流派与思潮，即英国经验派与大陆理性派。我们这儿借用这两个术语、扩大其使用范围，主要是想用来描述西方美学史上从古希腊至十九世纪始终贯穿的两种不同的理论倾向：一种偏重于逻辑、理性的演绎，另一种则相对重视感性经验的作用。我们只是在这个特定意义上使用这两个术语来概括西方美学发展的两条主线。

这里仍然需要回溯到古希腊。我们认为古希腊两位最大的哲学家、美学家柏拉图和亚里士多德，正好分别代表了西方美学理性主义和经验主义两大重要传统。

柏拉图是古希腊、也是西方理性主义美学的最大代表。前面已经讲到，柏拉图的美学思想是以理念(理性)本体论为基础的，他的美论认为具体事物的美来源于或“分有”了理念的美即“美自身”。因为理念世界即本体世界是最真实的，而现实世界则是

虚幻不实的，所以只存在于理念世界中的本体的美或美自身，才是真实的永恒的美，这种美是超越感官的真正理性之美；而现实世界的感官直接把握到的美则是虚幻不实，由此引起的快感并非真正的美感。因此，他坚决反对智者派关于“美是视听引起的快感”的观点，而提出“灵魂回忆”说来解释极少数哲人如何能从现世个别美的感性事物出发，通过“回忆”，逐步上升，最后彻底超越感性世界，而窥见美自身，彻悟美的本体，进入理念（理性）的最高境界。可见，柏拉图的理念论美学从根本上是彻底反对感性经验的理性主义美学。

而亚里士多德的美学则有很大不同。就亚里士多德《形而上学》、《范畴篇》等著作来看，他的哲学虽然批判了柏拉图理念论对一般与个别的割裂，从而为现实经验世界留出了一席之地，但在基本思路、范畴和逻辑方法上，他仍然维护并大大发展了乃师柏拉图的理性主义思想。因此，总的来说，亚里士多德仍然是一位理性主义者。但应当看到，在理性主义大前提下，他并未排斥而是部分承认和应用了具有经验主义特征的观点和方法，在美学上表现得尤为明显。这可从以下几点体现出来：

第一，他在批判柏拉图的理念论时，明确承认客观、感性、个别的具体事物（他称之为“第一实体”）的存在，承认“人和马等等都是一个个地存在着”，而否认离开个别、具体事物的普遍性即所谓理念的一般单独存在，他指出，“普遍的东西本身不是以单一实体的形式存在着”，“同单一并列和离开单一的普遍是不存在的”[①]。这在美学上就根本否认了所谓理念本体的美即“美本身”的存在，而把美学研究的目光主要投向现实的、感官能够把

① 转引自列宁《哲学笔记》第415页，人民出版社1961年。

握到的经验事物的美。譬如他说,"美通常体现在量和空间里"[1],量和空间都是感性经验可以直接把握到的。这样,亚里士多德美学实际上为经验主义网开了一面。

第二,与柏拉图把对"美自身"的认识放在超感官的"回忆"上不同,亚里士多德更多地把审美同人的感性经验或感官感受联系起来。譬如他讲到"美的事物"应适合于人的感官接受能力,"一个非常小的活东西不能美,因为我们的观察处于不可感知的时间内,以致模糊不清;一个非常大的活东西……也不能美,因为不能一览而尽,看不出它的整一性"[2]。这就把论美一方面放在感性经验性事物上,另一方面与人的视觉感官的感受密切联系起来。这就进一步把审美引向感性经验即经验主义的方向。

第三,亚里士多德的美学代表作是《诗学》。《诗学》是他所有著作中最集中地体现出经验主义特征的。首先,《诗学》集中关注的是人生,而非自然。在古希腊,美学上流行的是模仿自然说,亚里士多德当然也信奉模仿说,但诚如车尔尼雪夫斯基所说,"《诗学》没有一字提及自然;他说人、人的行为、人的遭遇就是诗所模仿的对象"[3]。《诗学》把模仿说建立在对现实人生经验的模仿上,经验主义色彩甚浓。其次,《诗学》在方法论上也具有明显的经验主义特征。它从总体上是对古希腊各种诗艺实践经验的系统总结和理论概括;它与《形而上学》等纯哲学著作不同,几乎没有抽象的概念演绎,而是处处充满着艺术实践的例证;关于诗的起源和发展,他对经验事实完全采取历史叙述的方法;论悲剧情

---

① 亚里士多德:《政治学》,1326a。

② 亚里士多德:《诗学》,第25—26页,人民文学出版社1962年。

③ 车尔尼雪夫斯基:《美学论文选》,第144页,人民文学出版社1957年。

节时，他甚至对造成强烈惊奇效果的“陡转”的写法结合具体作品作了细致分析，这完全来自对当时创作经验的概括和总结。

基于上述理由，我们认为亚里士多德的美学在古希腊理性主义主潮中透露出一定的经验主义色彩和气息。而正是这种局部的经验主义倾向，成为后世经验主义传统的真正起源。车尔尼雪夫斯基说道：“亚里士多德是第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了两千余年。”[1] 在我们看来，在西方美学史上雄霸了两千余年的，主要是他所开创的经验主义传统。

希腊化和罗马时代，由于历经战乱，哲学、美学虽有发展，但缺乏柏拉图、亚里士多德那样富有独创性的大家。其中哲学上较重要的有斯多亚派、怀疑论派、伊壁鸠鲁派、新柏拉派等，在美学上最重要的代表人物有贺拉斯、朗吉努斯和普洛丁等。虽然这些流派和个人的哲学、美学观点各各不一，但如从理性主义与经验主义两条主线来审视的话，还是可以加以区分的。譬如斯多亚派认为自然是渗透了理性的宇宙本体，人应当顺应自然也即顺应理性，才能有德性与快乐；他们把人的美分为精神美（即理性美）与感官美两种，主张理性美高于感官美，心灵美高于形体美；这自然应当划入理性主义一脉。而伊壁鸠鲁派的美学倾向就相反，如伊壁鸠鲁则以追求感官快乐作为判断美、善的唯一标准，认为“美如果不是令人快乐的就不会是美的”[2]；卢克莱修同样持快感就是美感的感觉主义倾向。据此，似可说伊壁鸠鲁派有某种经验主义特征。

罗马时代古典主义的诗学理论家贺拉斯为了纠正当时文学

---

① 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，第124页。

② 转引自塔塔科维兹：《古代美学》，第234页，中国社会科学出版社1990年。

创作中"过于放肆和猖狂"的不健康倾向,主张以模仿希腊经典为旗帜的古典主义法则来"加以制裁"[①] 和节制,而这法则中最根本的乃是理性的判断力,他说:"要写作成功,判断力是开端和源泉"[②]。他的《诗艺》制定了许多写作规则,总的倾向是以理性来约束、节制创作。因此,贺拉斯的美学大致可划入理性主义范围。

相反,朗吉弩斯的《论崇高》却是一篇富有经验主义气息的美学论文。他一开始就把崇高说成一种"技巧";接着,结合写作实际批评了浮夸、幼稚、矫情、追求想入非非的奇想等文风,以与崇高风格相区别;在此基础上,才从分析、比较文学作品入手,分别论述崇高风格的五个源泉或因素,指出达到崇高风格的具体步骤与方法;特别是该文在许多章节(如第一、三十五、三十九章等)都细致、准确地描述了不同于优美的崇高的心灵体验,即崇高感。[③] 所以,我们认为朗吉弩斯的美学思想较重视对于审美经验的概括,因而更倾向于经验主义一脉。

普洛丁自然是古罗马后期最重要的哲学家、美学家,他创立的新柏拉图主义是柏拉图思想在罗马时代的回响与发展。他不同意斯多亚学派和西塞罗等人关于美在适当比例的看法,认为具体事物(物体)的美"并非由于它们的本质而是由于分享",即"分享得一种理式"(即理念),是整一的理式赋予事物(物体)以形式和整一性,使之"显得美",因此,"物体美是由分享一种来自神明的理式而得到的"[④]。这个观点与柏拉图美在

---

①② 贺拉斯:《诗艺》,第152、154页,人民文学出版社1962年。

③ 参见朗吉弩斯《论崇高》,见《缪灵珠美学译文集》第1卷第79—138页,中国人民大学出版社1987年。

④ 普洛丁:《九卷术》第1部分卷6,见《西方美学家论美和美感》第53—54页。

理念本体、个别事物之美乃是“分有”了“美自身”即理念的观点如出一辙。同样，普洛丁关于只有心灵能观照美的观点也直接受到柏拉图“回忆”说的影响，虽然他未用“回忆”的说法。普洛丁坚决排斥感官经验，反复强调“至于最高的美就不是感官所能感觉到的，而是要靠心灵才能见出的”，认为要观照这种处于“真实界”（上界）最高美，必须“向更高处上升，把感觉留在下界”[①]，换言之，这种观照乃是一个心灵不断超越感官而上升的过程。显而易见，普洛丁的新柏拉图主义美学属于排斥感性经验的理性主义一脉。需要说明的是，普洛丁的理性主义带有较多的宗教神秘主义色彩，所以对后来中世纪欧洲美学思想发生过久远的影响。

中世纪的美学，基本上是基督教神学的美学，但仔细分辨，还是可以看出两条主线的分野。仍以中世纪初期和末期两位最重要的美学家奥古斯丁和托马斯·阿奎那为例。

奥古斯丁的美学思想前后期有重大变化，前期主要接受了亚里士多德和西塞罗的影响，认为美在感性经验的“物质世界”，他肯定感性物质世界的许多东西有“美丽动人之处”“吸引我们”；这种物体的美在于“各部分的适当比例，再加上一种悦目的颜色”，而这种“和谐的美”是人的感官可以“观察到”的。[②] 这具有明显的经验主义倾向。但在他皈依基督教之后，则一反上述经验主义立场，悔恨自己误听了亚里士多德的话，陷入了物质世界“美的罗网”，转而把一切美归于上帝，认为上帝是至美、绝对美、无限美，是一切美的本源；一切美，特别是上帝的美是人的肉体

① 普洛丁：《九卷术》第1部分卷6，见《西方美学家论美和美感》第60页。

② 奥古斯丁：《忏悔录》，第64—66页，商务印书馆1987年。

感官无法认识的，人只能依靠和通过上帝的“圣神”即理性而认识到美。这就把柏拉图、普洛丁的理性主义美学进一步神学化了。

托马斯·阿奎那的美学总体上当然仍是神学美学，仍把上帝看作最高美，认为感性事物的美源自上帝。但他却部分吸收了亚里士多德重视感性经验的若干思想。如他认为美感是人与动物的区别之一，“人分配到感官”不只为了生活必需，而且“可以单从对象本身的美得到乐趣”①；又指出“凡是一眼见到就使人愉快的东西才叫做美的”②。这里托马斯·阿奎那首先把美放在感官可以直接把握的物质的、经验性对象上；其次把美感定位于感官从对象的美中感受到的愉快和乐趣；再次认为审美是一种“一眼见到”而引发愉快的直觉的活动；四是指出美感是超越动物快感的非欲念愉快。这些思想可能更接近于亚里士多德开创的经验主义传统。

文艺复兴时期，新的人文主义思潮以不可阻挡之势崛起，它在批判中世纪神学的基础上用人性代替神性，用人权代替神权，以人为宇宙万物的最高尺度和价值标准，歌颂人的理性精神的伟大，同时也赞美人的感性生活的欢乐，倡导思想解放和个性自由。在这样一个伟大变革的时代，西方美学也处在一个从神学束缚中获得解放的时代，科学理性和感性经验同时得到高扬，但从主导倾向而言，美学关注现实、崇尚感性经验的倾向更为强烈。譬如意大利建筑师、艺术家阿尔贝蒂认为，美并非来自理念，而是源于自然，“是物体本身固有的和天生的东西”；而每个人都能通过感观欣赏美，“无论多么不幸和保守，多么野蛮和粗俗，他不

①② 《西方美学家论美和美感》，第67—68、66页。

会不赞赏美的东西，不会不喜欢最漂亮的东西”[1]。其经验主义倾向很明显。又如意大利文艺复兴的重要代表达·芬奇更是明确提出经验主义主张，他说：“我们的一切知识都发源于感觉”，“经验才是真正的教师”[2]。他把传统的文艺模仿自然说进一步发展为“镜子说”，认为“画家的心应该像一面镜子，经常把事物的色彩摄进来”[3]；当然不是单纯的反映而应对所经验到的映象，加工提炼，将它提升为“第二自然”，他说：“画家应当独身静处，思索所见的一切，亲自斟酌，从中提取精华。他的作为应当像镜子那样，如实反映安放在镜前的各物体的许多色彩。作到这一点，他仿佛就是第二自然。”[4] 再如意大利文艺理论家卡斯特尔维屈罗深受亚里士多德的影响，其代表作就是《亚里士多德〈诗学〉诠释》，他认为诗人虽有权利进行想象和虚构，但仍要以现实生活和感性经验为基础，而不“可以凭空捏造一些子虚乌有的城市、河流、山脉、国家、习俗、法律，并改变自然事物程序，在夏天下雪，在冬天收获，以及其他等等”[5]；他还认为诗的功能、目的是描绘贴近现实经验的题材，即“一般人民大众所能懂的而且懂了就感到快乐的那种事物”，以为他们‘娱乐和消遣”[6]。总起来看，文艺复兴时期的美学由于时代的需要，更多接受了亚里士多德的影响，所以经验主义倾向占了主导地位。

---

① 转引自奥夫相尼科夫《美学思想史》第77页，陕西人民出版社1986年。

②③ 达·芬奇：《笔记》，载《世界文学》1961年第8期第207、209页。

④ 《芬奇论绘画》，第41页，人民美术出版社1979年。

⑤ 见《古典文艺理论译丛》第6辑第9页。

⑥ 转引自《西方文论选》上卷第193—194页，上海译文出版社1979年。

十七世纪西欧美学分化为旗帜鲜明的两大派，即大陆理性主义和英国经验主义，这正好可以看作是柏拉图与亚里士多德开创的两大传统在新时代的沿续和发展。

大陆理性主义哲学、美学是由笛卡尔开创的。前面已经说到，笛卡尔的哲学对感性经验表示了彻底的怀疑与不信任，而以人先天具有的良知良能即理性作为认识、发现真理的出发点和前提，也作为衡量对象是否真实的唯一标准，他说："善于判断和辨别真伪的能力""就是人们所说的良知或理性"①。这就为理性至上的理性主义美学奠定了理论基础。

布瓦洛的新古典主义美学集中体现了笛卡尔的理性主义观点。他强调一切作品都要以理性为准绳；他所说的"理性"是指人天生的辨识是非、善恶、美丑的能力，这是普遍人性中的主要部分；作品只有遵循了理性，才有普遍性、真实性，才通向真理；他还紧跟笛卡尔对作品提出的文思明晰、文词纯洁的要求，劝告诗人"要喜爱纯洁"、"学习明晰"②。这些都是典型的理性主义美学命题。

莱布尼茨也承认以先天理性为基础的"天赋观念"，认为只有理性才是认识的根本来源，单靠感觉经验是得不到完全的知识的。他把审美鉴赏放置在"清晰的认识"即理性认识中的初级阶段——带有感性因素的模糊认识阶段，虽开始注意到审美的特殊性，但仍坚持了理性的主导作用，仍维护了理性主义的立场。

英国经验主义美学从培根开始，经霍布斯、洛克、沙夫兹博理、艾迪生、哈奇生、荷加兹、休谟，到博克而达到高峰。他们的共

①② 转引自朱光潜《西方美学史》上卷第167、178页。

同特点是强调了感觉经验和感官愉快在审美中的基础地位和主导作用，与理性主义美学形成了鲜明的对峙。但是，经验主义同样不否定理性在认识中的重要作用。

大陆理性主义与英国经验主义美学的对立，正可以看作从古希腊开始的两条美学主线在新历史条件下以更鲜明的形式呈现出来。

十八世界启蒙主义美学同样沿续着这两条主线。启蒙运动是继文艺复兴之后又一次思想解放运动，在这场运动中，“一切都要站到理性的审判台面前来，或者辩明自身存在的理由，或者放弃自己的存在。思维的理性成了衡量一切现成事物的唯一尺度”①。在法、德两国的启蒙运动中，大陆理性主义的大旗依然被高举着，在美学上理性主义也仍然占有主导地位。不过，也有不少哲学家、美学家较重视感性经验的在认识和审美中的地位与作用。

法国哲学家伏尔泰的美学观总起来看处于理性主义与经验主义的矛盾之中。他一方面批评柏拉图的理念论，认为说美是某物“符合美的本质原型”（即理念）的说法是“胡说八道”②，而认为“我们最初的观念乃是我们的感觉”，包括美感在内的“一切观念都通过感官而来”③，这体现了他对经验主义原则的接受；但另一方面，他的艺术和审美观念又基本上维护新古典主义的理性原则，强调文艺应对自然作理想化的模仿，应遵循理性原则，有高雅趣味和纯正气派，如他为法国古典主义代表高乃依、拉辛

① 恩格斯：《反杜林论》，第13页，人民出版社1956年。

② 《西方美学家论美和美感》，第125页。

③ 《十八世纪法国哲学》，第75页，商务印书馆1979年。

和英国古典主义作家蒲柏的理性主义思想辩护，论证"三一律"的合理性，而对莎士比亚创作突破理性主义的清规戒律则进行批评，指责其"粗野的不规则"，缺乏教养。[1]

卢梭的美学观既非经验主义，亦非理性主义，而倾向于浪漫主义。从他认为"审美力是人天生就有的"，"对大多数人喜欢或不喜欢的事物进行判断的能力"[2]而言，与理性主义的天赋观念说颇为接近；但就他把审美看成只是"鉴赏琐琐细细的东西的艺术"，只是"真正的官能享受的美"[3]而论，则又有某种经验主义的色彩。不过就整体来看，他那反对文明、回归自然的基本主张及高扬主体、情感、本能的呼声则体现出浪漫主义对理性主义的某种反叛。

狄德罗的美学思想总体上更偏向于经验主义。他当然也像理性主义者一样，充分肯定理性在认识中的作用，他的著作也严格遵循了理性主义的逻辑推理，但他的认识论和美学观却更具经验主义色彩。他反对天赋观念说，认为包括美的观念在内的一切观念都来自感觉；他不同意把美归结为秩序、和谐、比例之类概念，因为他认为这些概念是通过感官才进入人们的心灵。这样，他就把美定位于来自感官或感觉所能把握的范围内。他的"美在关系"说正是建立在这种感觉论基础上的，他说："尽管从感觉上说，关系只存在于我们的悟性里，但它的基础则在客观事物之中。"[4]这里"关系"的主体为悟性（即知性）来自感觉，"关系"的客体则为美的感性事物。

---

① 伏尔泰：《哲学通信》，第232页，上海人民出版社1961年。

②③ 卢梭：《爱弥尔》，第500—501、508页，商务印书馆1991年。

④ 《狄德罗美学论文选》，第30页，人民文学出版社1984年。

与法国启蒙主义美学家相比，德国启蒙主义美学家保持了更多的理性主义余韵。

鲍姆加登的美学，如前所述，把美定义为感性认识的完善，把美学界定为感性学，为感性经验在哲学认识论中争得了一席之地。但是，他的整个哲学、美学体系还是继承了莱布尼茨和沃尔夫的理性主义思路和观点。他的《美学》构想整个美学包括理论美学与实践美学两大部分；理论美学又包括三部分，即研究事物与思维的一般规则的发现学、研究关于条理分明地安排的一般规则的方法学和研究关于用美的方式表达的一般规则的符号学。[1]他对美学学科的这一构想完全是遵循了理性主义原则。他还强调美学应是与理性类似的思维的艺术，也体现了他始终以理性为研究艺术和审美的潜在准绳的思想。

温克尔曼和莱辛则与鲍姆加登不同，经验主义倾向较为强烈。温克尔曼论美尚未完全摆脱理性主义的思路，还是先从一般地谈美开始，然后逐步具体化；讲审美时也不限于感觉，还强调了美应"被理智认识和理解"，认为如果仅限于感觉，而排除"享受美的愉悦"的理智，就"不是什么美感，而是一种欲念的冲动"[2]；但他更注重经验主义的方法，他说，要认识美的本质，"不能运用从普遍到部分、到个别的"方法，而只能"从一系列个别的实例中引出大致性的结论"[3]，因为美的作用"所有人都看到和感觉到"[4]，都有切身的审美经验。莱辛的美学思想更少抽象理性思辨色彩，更多经验主义成分，他的《拉奥孔》论画与诗的界限

---

① 参见李醒尘《西方美学史教程》第258页，北京大学出版社1994年。

②③④ 温克尔曼：《古代艺术史》，见《世界艺术与美学》第2辑第360—361、366、360页，文化艺术出版社1983年。

完全是结合着创作实践展开的;《汉堡剧评》则更是以亚里士多德的美学为基础,通过对许多剧作的具体分析、评论来批判和清算理性至上的古典主义思潮的。

德国古典美学是对十七、十八世纪理性主义和经验主义两大主流的总结和综合。

康德的哲学和美学深受这两大主流传统的影响,又力图调和两者之间的对立。在前期,他受博克启示写成的《关于美感和崇高感的观察》基本上是经验主义之作;而进入"批判期"时,他的哲学转向先验理性主义。在《纯粹理性批判》一书导言第一部分"先验感性论"(德文即 Ästhetik)的一条注中,他批评了德国人"用 Ästhetik 一词来表示别国人称为'审美批判'一词",认为这一错误始于鲍姆加登,"他想把美的东西的批判研究归属于理性的原理,这样就把它的规则提高到科学的地位",但这些规则、标准"以其主要的来源而论,都是单纯经验性的,结果永远不能用作我们的审美判断所必须借以得到指导的有确定性的验前规则"①。显然,康德这里认为鲍姆加登未能成功地用理性原则来规定审美判断,而是落入了经验主义窠臼。康德直到《判断力批判》才为审美判断找到了先验理性的原理,并努力调和感性与理性、主观与客观、内容与形式等长期被经验主义和理性主义人为割裂的矛盾方面。但严格地说,康德美学还是理性主义占了上风,感性与理性的对立并未真正得到解决。这也正是康德美学充满内在矛盾的主要根源。

歌德与席勒均受到康德美学的影响,但席勒所受影响更深。歌德与席勒的美学也都体现了经验主义与理性主义调和的趋

① 康德:《纯粹理性批判》,第 61 页注 a,华中师大出版社 1991 年。

向，但歌德美学经验主义色彩较强，而席勒美学理性主义气息更浓。这从歌德与席勒关于从一般还是特殊出发的争论即可见出。歌德说："诗人究竟是为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有一个很大的区别。"① 这虽讲的是两人的创作方法，却也适用于他们两人不同的美学倾向，即歌德主张经验主义的后者，席勒偏重理性主义的前者。如歌德论美，就是从特殊到一般，他说："我们应该从显出特征的开始，以便达到美的"②，黑格尔论美就从中吸取了营养。相反，席勒则是从一般出发，认为"要确定美的概念，只能用抽象的方法，从感性—理性本性的能力中推论出来"③，他正是从抽象的一般（普遍）人性出发论证其人道主义美学的。不过，在论述中，他们二位都是力图用美来调和感性与理性的矛盾，对这种矛盾加以辩证的综合的。

黑格尔美学可以说是把康德以降力图调和经验主义和理性主义的努力提高到一个新水平，以理性主义为主导实现了对两大传统的辩证综合。这集中体现在其"美是理念的感性显现"的核心定义中。在此定义中，理念论依然来自柏拉图，只是纠正了其对一般与特殊的割裂，使一般体现于特殊之中，理念显现于感性之中；理性依然是美的决定因素；但感性显现也不是无足轻重、可有可无的，而是理性内容藉以显现、得以存在的基本形式之一。这样，黑格尔美学作为德国古典美学的高峰在理性主义前提下完成了对大陆理性主义与英国经验主义传统的辩证综合。

十九世纪的西方美学，理性主义与经验主义两条主线并未因德国古典美学的上述综合而消失，而是呈现出更为复杂的

①② 转引自朱光潜《西方美学史》下卷第67、727页。

③ 席勒：《美育书简》，第70页，中国文联出版公司1984年。

形态。

一方面，经验主义在十九世纪以两种新的形态出现了。首先是三十年代法国哲学家孔德创立了实证主义哲学。实证主义反对传统形而上学，主张用科学的经验主义方法来改造哲学，使哲学成为只描述现象而不解释现象的科学。实证主义在美学上的主要代表，一是斯宾塞关于审美与游戏来源于过剩精力的学说，二是丹纳的艺术哲学。斯宾塞认为科学的任务是将经验系统化和解释经验现象的秩序，因为人的认识能力无法超越经验的范围。在美学上斯宾塞综合了康德把艺术与游戏联系起来的观点与席勒的"过剩精力"概念，认为游戏和审美来源于动物或人过剩精力的宣泄，与最终利益(功利)无关。丹纳也主张以自然科学的观点，采用经验的、历史的、比较的方法来研究艺术，把美学当成一种"实用植物学"来看待，提出了用种族、环境、时代三大因素来解释艺术的变化和发展。实证主义美学成为十九世纪经验主义的新形式。

十九世纪经验主义的另一种新形式是实验心理学美学的崛起。以费希纳为代表的实验美学，把美学视为心理学的一个特殊部门，并尝试运用心理实验的方法来解释引起审美愉快的单纯形式。这种追求美学精密化、实验化的努力似可归入经验主义一脉。事实上费希纳也自觉地提出以"自下而上"的重视感性经验的实验美学来取代"自上而下"的传统理性主义美学。

十九世纪理性主义美学也呈现出复杂的分化现象。一方面黑格尔派的理性主义美学仍占有主导地位，从韦塞、费舍尔、罗森克兰兹到卡里尔、更斯勒、哈特曼的重视理性内容的"内容派"美学还在继续；另一方面在大的方面仍属理性主义一线、但美学观点上更注重感性形式研究的赫巴特、齐美尔曼、施图姆普夫等

人的"形式派"美学亦迅速发展起来。[1] 两派既激烈争论，又互有吸收；两派美学后来都有向心理学美学转向的趋势。

十九世纪俄国革命民主主义美学中，别林斯基基本上接受了黑格尔的理性主义思路，而车尔尼雪夫斯基则重点批判黑格尔而转向经验主义方向。

另外，稍晚于黑格尔的叔本华的唯意志主义美学，在哲学构架方面仍继承、发展了柏拉图到康德的理性主义传统，但在一系列重要观点上已开始怀疑、背离理性主义，成为西方现代非理性主义思潮的前驱。尼采的强力意志论美学推崇酒神精神而进一步高扬非理性主义。

这样，我们看到，十九世纪西方美学两条主线的对立开始发生微妙的变化：原先的经验主义美学发展为实证主义，从而由强调自下而上的科学态度而逐步接受、承认建立在经验基础上的科学理性（而非先天就有的良知良能），经验主义不再与科学理性誓不两立；而原先的理性主义美学则在叔本华、尼采唯意志主义美学和实验心理学美学的双重夹击下出现分化，导致非理性主义的抬头。

十九世纪美学中最为重要的是，马克思主义美学的诞生。马克思、恩格斯的美学思想用一种全新的世界观——唯物史观，批判地吸收、改造了德国古典美学的成果，以实践论为基础，真正克服了理性主义与经验主义两大传统的对立，对两者作出了科学、辩证的综合，为美学的发展开辟了全新的思路和广阔的前景。

二十世纪的西方美学继十九世纪之后又发生了巨大变化，简单地用经验主义和理性主义两条主线来加以概括已不太合适。本书是以人本主义与科学主义两大主潮来勾勒本世纪西方

---

① 参见鲍桑葵《美学史》第十三、十四章。

美学发展的主线的。但是,若仔细分析,这两大主潮与原先的两条主线还是有着某种关联、位移或逆反的关系的。这里关键是对理性的现代理解已不同于过去。如果说传统把理性理解为人性中先天具有的认识、判断事物、整理感性经验的良知良能的话,那么,二十世纪则把理性理解为用逻辑的方法把握、认识对象的科学态度。据此,本世纪科学主义主潮中占主流地位的是以逻辑实证主义和逻辑经验主义为基础的分析美学及形式主义、结构主义等,从源流上看,它是十九世纪实证主义在本世纪的新发展,当然也可归入原先的经验主义一脉;但就其对科学(逻辑)理性的崇拜而言,它又成为现代理性主义的代表。而以表现主义、直觉主义现象学、存在主义、解释学等为代表的人本主义主潮则根本否定逻辑理性,而主张把非逻辑的直觉的体验作为美学的基点,这就形成了非理性主义在现代人本主义主潮中的主导地位。这样看来,二十世纪西方美学两大主潮就不再是经验主义与理性主义的分野,而是经验主义同科学理性相结合,而与非理性主义的对峙。这种局面如前所说,在十九世纪已初露端倪,而到本世纪才逐渐明朗起来。它在一定意义上可以说是原先两条主线在二十世纪西方美学中出现的偏转和位移。

本书之所以按上述三个阶段、两条主线来营构全书的框架,展开各个时代西方美学的叙述,乃是因为:第一,这乃是从西方哲学、美学发展的历史实际中概括出来的,而非主观臆想出来的,它以史实为根据;第二,这也是前人与当代许多学者长期研究的成果,本书吸收了其中许多宝贵的思想、观点和材料;第三,这有助于在纷繁复杂的美学现象中揭示其中隐蔽的发展规律。这也正是本书的主旨所在。

序　论

古代希腊是西方文明的发源地，西方美学史也是从古希腊美学开始的。

整个西方美学思想的发生和发展，与作为世界观的西方哲学思想的发生和发展，是始终紧密地联系在一起的。希腊的美学思想与希腊哲学一起，对整个西方美学思想的形成和发展具有深远的影响："在希腊哲学的多种多样的形式中，差不多可以找到以后各种观点的胚胎、萌芽。因此，如果理论自然科学想要追溯自己今天的一般原理发生和发展的历史，它也不得不回到希腊人那里去。而这种见解愈来愈为自己开拓道路。"[①] 这点，对整个西方美学思想的研究，同样也是适用的。

希腊美学思想是在希腊文化的土壤中形成和发展起来的，而整个希腊文化是在西亚和埃及文化的影响下发展起来的。公元前八—公元六世纪以前，两河流域的古巴比伦、赫梯、亚述，以及古埃及都已经出现了相当高度的文化，希腊接受了他们的宗教神话和先进的科学技术的影响，从而才能够迅速发展，一跃而

---

① 恩格斯：《〈反杜林论〉旧序，论辩证法》，《马克思恩格斯全集》第20卷第286页。

登上当时世界文化的顶峰。

希腊美学思想的产生有它的客观背景，是社会历史发展到一定阶段才有可能的；但也有思想认识自身发展的内在原因，它同时是人类审美认识活动自身发展的产物。人类的审美认识活动经历了漫长的历程，但也只有发展到了一定阶段，才能产生美学。美学是凭借哲学研究所凝聚的认识成果，凭借抽象的概念、推理和论证，从作为审美主体的人和审美客体之间的相互关系出发，以文学艺术作为主要对象，研究美、丑、崇高等审美范畴和人的审美意识、美感经验，以及美的创造、发展及其规律。这是要以人类发展到具有一定的抽象能力和推理能力为前提的。在达到这个阶段以前，人类对于周围发生的与审美有关的种种事项，早就企图有所解释和说明，不过那时，人们主要是采用形象思维方式去进行解释，具体说来，就是凭借神话。

在人类史前文化中，神话占有特殊的地位，它起到解释系统的作用。它是史前人类的"哲学"、"美学"或"科学"，以神话的形态来解释各种自然现象、人际关系、审美主体和审美客体的关系等。神话在史前人类中，构成一种独立的实体性文化，体现着民族文化的原始意识，因此，作为一种早期文化的象征性表现，远古神话是每个民族历史文化的源泉之一。在其中蕴涵着民族的哲学、艺术、美学、宗教、风俗、习惯以及整个价值系统的起源。神话是一种活生生的行为，是人类早期的思维方式，是他们解释世界的主要的方式。

尽管神话有虚构和想象的因素，但它是一种无意识的虚构和想象，绝非人类有意识地创造出来的某种精神产品。它曾经是人类生活中的必需品，是人类认识客观世界和自身的长河中必然经历的一个阶段，必然凭借的一种方式；也是据以研究包括希

腊在内的各民族前美学思维的重要依据。

希腊的神话思维，主要表现为具有深刻的人文主义精神，即一般所说的“拟人化”或“神人同形同性说”；而且与文化创造或文艺的关系特别密切，从而成为希腊艺术的土壤和母胎。由于荷马和赫西奥德等记载下了原始神话的内容和特征，人们可以从中寻觅到前美学思维形成的轨迹。

本卷希腊罗马美学，从公元前六世纪中叶开始到西罗马帝国灭亡（公元476）止，前后共计一千多年，它的发生、发展和灭亡，是与整个希腊、罗马的奴隶制的形成、发展和灭亡紧密联系在一起的，大体上可以划分为三个时期。

一，早期：希腊美学思想形成时期。

希腊美学思想和哲学一起，是随着城邦奴隶制的形成，特别是在梭伦的“政治革命”（公元前594）以后产生的。城邦奴隶主民主政制的确立，促使主体意识的觉醒。在原始氏族社会里，人们结成血缘氏族共同体，这种共同体是当时人类生存、同自然界进行斗争的必要条件，其成员还没有意识到独立的个人存在，因此也谈不到主体（个人）和客体（个人的认识对象）的分离和对立。随着氏族共同体的最后灭亡，特别是随着商品经济和货币的出现和发展，促进了属于工商业奴隶主阶级成员的“个人自由”，意识到个人的独立存在。此外，从根本上讲，只有奴隶制才使农业和手工业之间的大规模分工成为可能，从而促进生产力的发展，为包括哲学和美学等在内的希腊文化的繁荣创造了条件。因为只有这样，随着社会生产力的长足发展，才有可能提供剩余产品，使社会中某一阶层可以脱离生产和交换活动，专门从事文学艺术的创造，以及从事追求智慧的哲学和美学的思考。

早期的以毕达哥拉斯、赫拉克利特、恩培多克勒和德谟克利

特为代表的美学思想,是作为他们的自然哲学的组成部分,同他们的数学和自然科学研究结合在一起的,同时还掺杂着宗教神话因素的影响。因此,在同一个思想家和学派中,理性的和非理性的因素往往是交织在一起的。

早期的美学思想,从世界观、认识论和方法论上来讲,素朴的唯物主义和自发的辩证法占了主导地位。肯定艺术"模仿自然",将对美的研究和万物的本原联系起来,由于肯定数是万物的本原,从而肯定"事物由于数而显得美";由于认识到对立的因素构成宇宙万物的和谐,从而将和谐与美联系起来;肯定"不同的音调造成最美的和谐",进而将美与秩序、匀称、匀等、比例等联系起来。以毕达哥拉斯学派为代表,由于将数看作是"更高一级的实在",从而促使以后美学思想的发展导向唯心主义。

与此同时,由于前美学宗教神话思想的影响,特别由于信仰灵魂和肉体的分离以及灵魂不朽和轮回转世,所以文艺的作用与净化灵魂联系起来,并片面夸大灵感在文艺创作中的作用。这些都成为希腊美学思想发展中的非理性的因素。

渗透在整个早期美学思想中的基本特征是它的直观性。其美学范畴、概念、观念、观点、学说的提出,并不是建立在对人类审美活动、文艺创作和文学艺术成果的广泛研究基础上的,并且对所提出的范畴、学说等也并未提供理论上或逻辑上的论证,基本停留在对客观事物直观的、生动的反映上,但是,以毕达哥拉斯为代表的学派,已经孕育着思辨的因素,开始意识到"沉思"("凝神观照")在追求智慧过程中的重要作用。

作为早期的希腊美学思想形成时期,在前美学宗教神话思维中所凝聚的认识成果的基础上,进一步提出和申述了一系列重要的美学范畴、概念、学说:美、美和实在、美和具体事物、美的

相对性和绝对性、感性美和理性美；艺术和“模仿自然”；美与比例、尺度、秩序、匀称、匀等、和谐；文艺创作中的灵感的作用；沉思（凝神观照）和某种文艺形式（如音乐）在净化灵魂中的作用；审美活动的认识论机制等等。

二，中期古典时代：希腊美学思想鼎盛时期。

随着以雅典为首的奴隶制城邦在希波战争中得到胜利，希腊城邦奴隶制开始高度繁荣发展，特别是由于雅典聚敛了大量财富，从而促使文学艺术的创造高度繁荣，呈现为人类史上最辉煌的时代之一。但也由于随着奴隶制本身及诸奴隶制城邦间的矛盾的错综复杂的演变，促使城邦奴隶制走向衰落过程中呈现出一系列现实社会、政治、伦理问题。伴随而来的时代思潮的剧烈嬗变，思想家由关注自然转向关注人类活动本身；哲学家们由关注本原转向关注和探求事物的本体、本质，崇尚闲暇，热衷于追求智慧；加之全社会崇尚美的蔚然成风。凡此种种，促使美学思想在整个古典时代的一百多年期间，呈现出灿烂辉煌的局面，不仅是希腊罗马美学，而且也是整个人类美学思想发展中最为光辉的篇章之一。

以普罗泰戈拉和高尔吉亚等为代表的智者，揭开了古代人本主义兴起的序幕。随着对自然（“费西斯”）和人为约定（“诺摩斯”）的区别，初步探讨到自然、技艺、艺术以及自然—艺术和模仿之间的联系和区别，艺术和虚构之间的相互关系。智者在美学思想上突出的贡献在于，随着强调“人是万物的尺度”，促使审美主体的觉醒，并随之接触到审美快感问题。但也由于他们将审美主体的相对独立性夸大为绝对独立，认为事物的美丑取决于审美主体，从而成为在美学中主观唯心主义和相对主义的代表。此外，智者作为苏格拉底、柏拉图、亚里士多德的理性主义美学的

对立面的作用，也是不容忽视的。

苏格拉底、柏拉图、亚里士多德三人之间，不仅实际上存在着师徒相承关系，而且在美学思想上也是一脉相承的。

作为雅典民主政制殉道者的苏格拉底，揭开了希腊美学思想发展史上由直观转向理性主义的序幕，推进由自然转向人的人本主义思潮的同时，凭借理性和辩证法（“理智助产术”或“苏格拉底的辩驳术”），致力于探求美的本质，通过否证有关种种凭感性事物的美的定义，论证了“美自身”的客观实在性，从而开客观唯心主义美学观的先河。在此基础上，探讨了文艺创作和灵感问题，提出和论证了模仿再现自然和模仿再现理念说；也正由于他坚持“美自身”的客观实在性和无形灵魂的不朽说，从而片面强调文艺创作和鉴赏过程中灵感的作用。值得注意的是，苏格拉底对有关美的本质、审美、文艺创作等问题的探讨，不仅凭借逻辑论证，而且是紧密结合具体事物和人的心理活动进行的。

作为苏格拉底的学生的柏拉图，继续和推进了苏格拉底开拓的道路，与理念论紧密结合在一起，制定了客观唯心主义美学体系。从两个世界和两种认识的对立和分离出发，论证了美的事物之所以为美，取决于存在在先的永恒不变的、纯粹的、单一的、无形的美理念，美的事物之所以成为美的，由于该事物模仿或分有了美理念；并论证和确立了美理念具有崇高的、本体上的仅次于或相当于善理念的地位和尊荣；并结合人的复杂的认识活动，认真、细致、具体地讨论了审美的主体、历程和对象。在文艺对现实世界的关系问题上，由于坚持理念是本体，可感事物是由于模仿理念而派生的，从而认为文艺是模仿的模仿，同作为真理、本质、本体的理念是隔着三层，进而认为作为模仿者的诗人等的灵魂是非理性的，模仿的作品是低劣的，模仿的艺术品是虚幻的幻

影。与此同时，在“高明的诗人”的创作上则强调神灵凭附的灵感的决定性作用，并对此进行了“论证”。

在对待文艺的社会功能问题上，从其贬低模仿说的观点出发，无视文艺的积极作用，认为以荷马等为代表的传统文艺亵渎神明和危害城邦，从而主张将诗人逐出理想国。即便经严格审查后可以允许存在的文艺及其表演，依然要严格地服从法治，处在政府严密的监督下。

遵循柏拉图的理念论，文学艺术家根本不可能创造美的文艺作品，文学事业由于消极地从属于政治，是纯粹为某种特定政治服务的单纯的工具，所以既无独立存在的地位，而且从根本上就得不到发展。柏拉图的美学理论，是同他本人作为“希腊空前的最伟大的散文大师”背道而驰的。

但由于柏拉图毕竟是一个理性主义者，他在晚期愈益意识到理念论、以及建立在理念论上的美学观自身的矛盾，难以自圆其说，所以晚期的对话，在一定程度上接受了希腊传统的审美观，将美与尺度、匀称、比例等联系起来。

柏拉图的贡献在于，以前所未有的广阔的视野，从理论上提出和探讨了几乎所有与美学有关的主要问题，由于其提出和探讨都是凭借理论思维和逻辑论证进行的，从而使后人从其中得到无从取代的理论思维和逻辑论证的训练。而其从客观唯心主义得出的一系列错误的结论，实质上恰恰起到自我否定的作用。柏拉图是一个纯粹的、真诚意义上的理想主义者，但是在他所设想的理想国里，是谈不到百家争鸣和百花齐放的，后世恰恰可以引以为戒。

柏拉图的学生亚里士多德，作为一个经验论的理性主义者，在其探求智慧的一生中所制定的美学学说和文艺理论，由于吸

收了从毕达哥拉斯到柏拉图的理论成果，总结了至为丰富和光辉灿烂的文艺创作的成就，体现和代表整个古代希腊罗马美学思想的最高成就。他的美学学说和文艺理论是其整个体系的有机组成部分。

亚里士多德的美学学说是其本体学说的组成部分。由于他在《形而上学》和《范畴篇》中提出两种不同类型的本体学说，从而也显示出两种类型的美学学说。在《形而上学》中，由于将个体事物看作是形式和质料统一的结合的同时，又认为作为现实的形式先于作为潜能的存在的质料，从而推至终极的没有质料的纯形式是质料所追求的目的，进而将“永恒的美和真正的原初的善”、“最高的美和最高的善”，看作是理性、神、原动者、万物追求的目的。这点，与柏拉图的理念论在本质上是一致的，是一种客观唯心主义的美的学说。但在早期的《范畴篇》中，由于将个别可感的事物（个别的人、个别的马）看作是“第一本体”，从而将美的本质看作是客观事物的关系的总和，将美看作是由诸部分组成的整体，将秩序、匀称和确定性看作是美的主要形式等，这一系列美学观点无疑是唯物主义的。

由于亚里士多德将文艺归属为其三大学科分类中的第三类创制学科，所以他的文艺理论是现实主义的，其哲学基础是唯物主义的。

亚里士多德文艺理论的核心的模仿说，由于贯彻了唯物主义的认识论原理，肯定作为文艺创作的模仿对象的可感对象“具备了完完全全的实在性”，从而同柏拉图的与真理、实在隔三层的模仿说是根本对立的。由此出发，他将文学艺术的起源归诸人与生俱来的模仿的本性和双手的劳动，并将模仿的对象，由早期美学家所专注的自然转向现实的人生。更难能可贵的，他并不是

将文艺创作过程中的模仿，看作是纯粹消极意义上的摹写或摹本，而看作是再现和创造，甚至看作是再现普遍本质和理想。在文艺创作过程中，重视诗人自身的生活实践，强调由人物自身来表现情节；在强调作者自身的生活实践的同时，在一定程度上又肯定天才、迷狂、灵感，但剔除了“神灵凭附”等神秘主义观点。此外，还对文艺创作的心理活动，进行了深入的探讨。在看待文艺的心理的和社会的功能上，承认文艺有它自律的独立存在的价值的作用，使人们可以因此而获得快感和排遣闲暇。与此同时，由于他认识到审美教育在净化人们的灵魂过程中的积极意义，所以他从缔造理想城邦的观点出发，并不认为文艺可以放任自流，而是主张国家对文艺要采取积极引导，使文艺教育符合特定政制的精神。这些都是亚里士多德文艺理论的精华和伟大贡献，其中有些观点，在今天看来仍是有现实意义的。

由于亚里士多德整个体系的核心的本体学说是客观唯心主义的，从而也影响到其文艺创作学说。他在具体讨论到雕塑创作时，在肯定雕塑是模仿再现的同时，又将这种创作过程同形式质料说联系起来，认为大理石只是消极的质料，只有在它以外的形式，才能使它成为一座雕像。由此表明，在文艺创作理论中，他没有从根本上清除客观唯心主义的本体学说的影响。

此外，尽管他从唯物主义认识论出发，肯定了审美对象的客观性，肯定了审美活动与视觉、听觉有关，但他对审美主体的复杂机制的探讨仍然是粗疏的。这点，倒是由柏拉图加以了详细探讨，但后者的出发点是先验论的客观唯心主义的。

三，晚期希腊和罗马帝国时代：希腊化和罗马美学衰落时期。

随着亚历山大东征，原先的城邦奴隶制由希腊化奴隶制帝

国取代,公元前30年又由罗马帝国继起。从整个奴隶社会来讲是处在向上发展过程中,较之原先的古典希腊城邦,整个社会创造和积累了更多的财富,活动的领域也更为扩大,涌现出了更多的文学艺术家和文学艺术作品,但其创造性则不如辉煌的古典时代,特别是美学思想和哲学思想的贡献,较之古典时代则远为逊色。

希腊化时期开始时,美学思想的代表人物,除了伊壁鸠鲁大体都是异邦人,但活动中心依然是雅典,以后才同时出现在亚历山大里亚城,接着并由雅典向亚历山大里亚城和罗马转移。当然,直到公元529年,东罗马帝国皇帝下令关闭雅典所有哲学学校以前,雅典依然是人们向往的圣地。

相比较而言,这个时期最早的几乎同时产生的三个学派中,斯多亚学派对美学进行了较多的探讨,在以普罗提诺为代表的新柏拉图学派美学体系兴起以前,该学派的美学思想在整个晚期希腊—罗马美学中占有主导地位;怀疑论学派则对美学问题持消极、怀疑和否定的态度;而伊壁鸠鲁学派对美学问题未曾进行系统、认真的探讨。

斯多亚学派的整个体系是适应希腊化国家和罗马帝国需要的产物,它代表占统治地位的意识形态。其代表人物大体都和统治集团关系密切,特别是晚期的主要代表人物马可·奥勒留本人就是罗马皇帝,而塞涅卡是宫廷的权贵。斯多亚学派基本上是唯物主义的,肯定美是客观的具体的,这点是与他们的认识论上的唯物主义相联系的。认为美的事物之所以为美取决于事物自身,而不是取决于人们的赞扬与否,并将美的本质归诸比例、尺度、匀称、和谐、得体;继承古希腊的传统,将美和善、理性、自然(本性)、逻各斯联系起来,认为美和善是相统一的。接着对文学

艺术的本性进行了探讨，把它们看作是技艺的组成部分，以生活中某种有用的东西为目的，肯定文艺是人的主观能动性的产物。将广义的艺术（即技艺），看作是区别于自然物的人类的制作品，是人类面对客观世界，通过一系列复杂的认识活动所获得的知识，凭借一定的方法制作或创作出来，服务于人生一定目的的有用的产品、作品的群体。在继承古希腊传统的模仿自然说的同时，接受亚里士多德的形式质料说，从而对模仿说作出了唯心主义的神学目的论的解释，将艺术凭模仿再现进行的创作的根本原因归诸上帝。正因为他们将文学艺术看作是一个体系，所以对其分类也有所探讨，重视文学艺术的教育作用和认识作用。此外，值得注意的是，斯多亚学派提倡内容和形式的统一，肯定诗的形式对所表述的内容具有积极作用。

比较而言，伊壁鸠鲁学派的哲学是唯物主义的，但对美学并不重视，对文学艺术的理论也未曾进行系统的探讨，这与他们的哲人理想有关。特别是早期伊壁鸠鲁学派，以追求灵魂的宁静为哲人的理想境界，所以遗世独立不关心国家大事，将文艺看作是无足轻重的获得快乐的工具。只有到了以菲罗德谟和卢克莱修为代表的中期伊壁鸠鲁学派，对文艺理论才有所探讨。结合人类文明的起源，从模仿说出发，讨论到了文艺的起源和发展，认为音乐、舞蹈和诗歌等文艺形式的兴起，与人类进入农耕社会相联系。尽管这种见解本身是错误的，但他们致力于将文艺的产生和发展，试同与整个社会的发展联系起来的努力，却是值得肯定的。特别是早期的伊壁鸠鲁学派对文艺持消极的态度，从感觉论的功利主义原则出发，认为文艺无助于教育，以致像柏拉图一样，主张将荷马等诗人逐出他们的城邦。由于将美等同于快感，所以只肯定感性美而无视精神美、理性美，最终导致像柏拉图一

样否认文艺有独立存在的价值。

以菲罗德谟和卢克莱修为代表的中期伊壁鸠鲁学派，则以比较积极的态度对待文艺。在肯定感性美的同时，又肯定精神美，认为优秀的乐曲，只有凭心灵才能领会；肯定文艺的鉴赏、评判是有普遍性标准的，决非是纯粹主观的；文艺除了给人以快感外，尚有它独立的审美功能，使人们的心灵得到慰藉。强调诗的优美形式要同它好的思想内容相统一、相结合，但依然否认诗有独立的价值，认为诗歌凭借其语言或思想，却不能显示任何价值。即便是在"古代美学中最后一次大辩论"中，菲罗德谟对音乐依然采取消极的评价，认为音乐与灵魂之间并无特殊的联系，即便与伦理道德行为之间也并无联系。但他认为音乐不是神创造的，而是人类自己发明的观点，以及反对对音乐的作用作出神秘的解释等观点，则是值得肯定的。

至于怀疑论学派，从终止一切认识活动和判断的基本观点出发，鉴于直接认识和间接认识都是不可能的，从而对文艺理论采取全盘否定的观点，不仅认为文艺理论是不可能的和不必要的，甚至进而认为是有害的。但是它的出现并不偶然，他们是消极地对待人类已有的认识成果中显示出来的种种矛盾，导致全盘否定人类已有的认识成果，以及继续努力的必要性和可能性。但他们的种种怀疑论观点，毕竟是人类认识长河中客观的必然的产物。

以西塞罗和普卢塔克为代表的折衷主义者，尽管把互不相容的观点和学说纳入自己的体系，但相比较而言，他们有关美学和文艺理论的内容还是比较丰富的。西塞罗肯定美的客观性，并把这种客观性同事物自身的秩序联系起来，而且这种美也只有凭借这种秩序，才能继续存在下去。普卢塔克持相类似的观点。

与此同时，西塞罗却又认为，艺术家藉以进行创作的观念，以及美的理念都都是天赋的，是心灵所固有的，不能凭借感官获得，并以此来解释雕塑家等的具体创作活动。进而探讨了美的多样性，列举了理智的美和感性的美、女性美和男性美；并肯定美和丑自身虽然不能相互转化，但在文艺创作中，原本是丑的东西，既经临摹和智慧的再创造，可以被当作美的东西来鉴赏。此外，还探讨了人这个主体的审美活动。相比较而言，西塞罗更多强调感官在审美活动中的作用，而普卢塔克则更强调理性在主体的审美活动中的作用。至于在文艺对现实的关系上，继承亚里士多德的传统，肯定文艺是模仿的再现，戏剧是对人生的模仿，是生活习惯的镜子，因而是真理的印象。与之同时，西塞罗又指名接受柏拉图的观点，认为只有由于神的灵感，才能成为诗人，才能创作出伟大的作品。但他在肯定灵感的作用的同时，又指出艺术家本人必须持续不懈地勤奋努力。此外，对诗、音乐、舞蹈等文艺形式及其特征和作用等，也分门别类进行了具体讨论。

作为古典主义文艺理论奠基人的贺拉斯，尽管并未提出或制定完整系统的文艺理论，但他通过对传统和创新、古和今、希腊和罗马相互关系的讨论和论证，不仅确立和创建了罗马文学的“准尺”，而且为创立罗马帝国特有的意识形态进行了理论上的论证，也正是这根本之点，极大地影响了当时和以后的新古典主义。在此基础上，高扬古典主义理想的旗帜是整体和得体，那是和正在兴起的罗马帝国的意识形态上的要求相呼应的。循此，确立诗的功能在于寓教于乐，确立诗人具有无比崇高的使命：缔造文明，使人类从野蛮进入文明时代，要宣扬尚武精神，激励人们奋力奔赴战场；进而沟通神人，教谕人世；诗歌也给人以欢乐。此外，贺拉斯还讨论了诗的创作，在肯定天赋的同时更多地强调

了技艺的作用。他突出地强调诗人的修养,重视理性和思想修养;劝诫诗人要甘于清贫,不求闻达,反对急功近利;在创作上要精益求精,善于接受批评。正是这些老生常谈,由于符合当时统治阶级制定其意识形态体系的需要,在当时发生了很大的影响。

本卷最后讨论的普洛丁,确是"第一次对形而上学美学的尝试",从而对整个古代希腊罗马美学,恰如其分地打上了一个句号。相比较而言,柏拉图对美理念的论证,亚里士多德对"最高的美和善"、"永恒的美和真正的原初的善"等的论证,都是从属于他们各自的理念论和本体学说,而且并未因此而建立起比较完整的形而上学的美学体系。而普洛丁则将柏拉图和亚里士多德的有关理论结合起来的同时,适当地接纳斯多亚学派的有关观点,在论证其原初三一原理说的过程中,比较有意识地建立审美意义上的形而上学美学体系。普洛丁在柏拉图的理念世界之上,另行设置了一个相当于柏拉图的善理念的原初第一原理太一(善、神),由此流溢出相当于柏拉图的理念世界的原初第二原理心智。美(美理念、美形式)是属于第二原理心智领域的,声称美是"一"而不是"多",它是高于感性美的事物、美的事业、美的道德伦理行为那种涵盖一切并先于一切美的那种美,它又是原初第三原理的灵魂所固有,后来由于灵魂投身肉体而被玷污了;而美的事物之所以为美,由于分有了美形式(美理念),否则只能是丑的。这里他采纳了亚里士多德的形式质料说,认为形式是一种能对质料、物体起到"组织安排"作用的"形成力量",使其成为美的东西。循此,他彻底否定了古希腊自古以来包括柏拉图和亚里士多德都接受了的美与匀称等的联系,明确提出美不是匀称、比例、适度、和谐,从而彻底摒除了柏拉图等的先验论美学观中的唯物主义的痕迹。人的灵魂原先流溢自太一、心智,由于投身肉

体而被玷污和堕落，因此，人生至高无上的任务是通过审美的历程，重返灵魂所从出的太一故园。在这点上，他又是步柏拉图的后尘，认为通过审美观照，逐级上升，经过心智领域，再行上升达到原初第一原理太一领域“与神同一”，这也就是灵魂净化的历程，而辩证法在这种灵魂重返故园的历程中，起到重大作用。由此可见，普洛丁所制定的这种形而上美学理论体系，就其完整性或首尾一贯性，彻底排除唯物主义痕迹而言，的确是超过了柏拉图和亚里士多德，因而，美学、形而上学、唯心主义、宗教神学也就成为一回事了。

普洛丁还把这种形而上美学观贯彻到文学艺术理论中。他在文艺和现实世界的关系上，同样持模仿说，但他意识到采纳柏拉图的观点，必然导致贬低创作者的灵魂，并随之贬低灵魂所从出的第二原理的心智和第一原理太一（神）。然而也不能接纳亚里士多德的现实主义的模仿再现说，那是和他自己的原初三一原理说不相容的。从而以亚里士多德的形式质料说来重新解释模仿再现说，认为艺术家是凭借其灵魂中固有的本质即形式，作用于质料（如青铜），从而创作出美的雕像来。接着他把原初三一原理说贯彻到底，不但承认艺术美，而且还承认自然美，否则必然导致贬低原初第一原理太一。此外，他在强调灵感在创作中的作用上，则是与柏拉图完全一致的，声称只有阿波罗神或缪斯女神附身或“凭附”的诗人和艺术家们，才能心有灵犀一点通，创作出美的诗篇和艺术品来。

由此可见，普洛丁的这种形而上美学，虽然主要来自柏拉图、亚里士多德和斯多亚学派，但他将先验论、神学目的论贯彻到底，清除了他们各自体系中自相矛盾的观点，或唯物主义痕迹，在唯心主义基地上呈现出内在逻辑的一致性上，却是前人无

法比拟的。普洛丁的包括美学在内的整个体系全面而深刻地影响了基督教神学的奠基人奥古斯丁，正是由于他把希腊哲学，特别是以普洛丁为代表的新柏拉图主义和基督教融合起来，从而成为“古代基督教的最伟大的思想家”。也正因为这样，普洛丁的美学，既是古代希腊罗马美学的终结，又是通向中世纪美学的环节。

目　录

前言 …… 1
导论 …… 1
序论 …… 55

第一编　早期:希腊美学思想形成时期

引　论 …… 3
　第一节　希腊世界及其文明的形成 …… 3
　第二节　宗教神话 …… 11
　第三节　前美学观念 …… 18
　第四节　哲学 …… 48
第一章　毕达哥拉斯和毕达哥拉斯学派 …… 55
　第一节　毕达哥拉斯、学派和盟会组织 …… 56
　第二节　数和美 …… 59
　第三节　和谐 …… 66
　第四节　灵魂的净化:宗教、沉思和音乐 …… 71
第二章　赫拉克利特 …… 79
　第一节　晦涩的哲学家 …… 79

第二节 艺术:“模仿自然”…… 83
第三节 “不同的音调造成最美的和谐” …… 86
第四节 美的相对性和绝对性 …… 93
第三章 恩培多克勒 …… 97
第一节 富有传奇色彩的哲学家 …… 98
第二节 自然哲学…… 100
第三节 灵魂轮回和两个世界…… 105
第四节 净化…… 108
第四章 德谟克利特…… 114
第一节 “第一个百科全书式的学者”…… 115
第二节 美…… 120
第三节 艺术创作:模仿自然和灵感 …… 125

第二编 中期古典时代:希腊美学思想鼎盛时期

引 论…… 133
第一节 雅典由兴盛转入衰落…… 135
第二节 文学艺术的繁荣…… 147
第三节 时代思潮的嬗变…… 164
第五章 智者…… 181
第一节 智者运动和人本主义的兴起…… 181
第二节 “费西斯”和“诺摩斯”——自然、技艺、艺术…… 185
第三节 审美快感…… 193
第四节 审美主体的觉醒…… 195

第六章　苏格拉底…… 203
第一节　民主政制的殉道者…… 203
第二节　从直观转向理性和辩证法…… 214
第三节　美的本质的寻求…… 222
第四节　文艺创作和灵感…… 235
第七章　柏拉图…… 247
第一节　追求理想的一生…… 250
第二节　美的理念和美的事物…… 274
第三节　审美的主体、历程和对象 …… 291
第四节　迷狂…… 318
第五节　美:尺度、匀称、比例 …… 335
第六节　文艺对现实世界的关系…… 342
第七节　文艺的社会功能…… 372
第八章　亚里士多德…… 393
第一节　探求智慧的一生…… 394
第二节　本体和美…… 407
第三节　美的本质…… 430
第四节　审美…… 445
第五节　文艺和创作…… 452
第六节　悲剧、喜剧、史诗、音乐 …… 530
第七节　文艺的心理、社会功能 …… 565

第三编　晚期希腊和罗马帝国时代:希腊化和罗马美学思想衰落时期

引　论…… 585

第一节 希腊化时期概况…… 586
第二节 罗马共和国和罗马帝国时期概况…… 600
第三节 希腊化—罗马帝国时期文化…… 607
第四节 文学艺术…… 621
第九章 斯多亚学派…… 630
第一节 斯多亚学派的兴起和发展…… 631
第二节 美的本质…… 650
第三节 艺术…… 670
第四节 诗和音乐…… 688
第十章 伊壁鸠鲁学派…… 694
第一节 伊壁鸠鲁学派的沿革…… 694
第二节 启蒙思想…… 702
第三节 文明和文艺的起源…… 715
第四节 艺术和美…… 722
第五节 诗和音乐…… 729
第十一章 怀疑论学派…… 738
第一节 形成及其演变历程…… 739
第二节 逻辑学和认识论…… 745
第三节 文艺…… 749
第四节 音乐…… 757
第十二章 折衷主义:西塞罗和普卢塔克 …… 766
第一节 形成及其代表人物…… 766
第二节 美和审美…… 773
第三节 审美…… 785
第四节 艺术和创作…… 788
第五节 诗、音乐与舞蹈 …… 799

第十三章　贺拉斯……806
第一节　古典主义文艺理论的奠基人……806
第二节　思想理论渊源……812
第三节　确立创建罗马文学的“准尺”……818
第四节　古典主义的理想:整体和得体……827
第五节　诗……836
第十四章　朗吉弩斯……847
第一节　著作及其历史地位……847
第二节　崇高是美学最高范畴……858
第三节　崇高的原理……862
第四节　方法论……878
第五节　文艺的发展及其审美鉴赏情趣……892
第十五章　普洛丁……898
第一节　古代美学的集大成者……899
第二节　美的本质……906
第三节　艺术、自然、模仿、创作……929
第四节　审美与重返故园……946

人、神译名对照表……962
后记……981

第 一 编

早期:希腊美学思想形成时期

引　论

就早期希腊美学而言，本卷尽管只讨论以早期毕达哥拉斯学派、赫拉克利特、恩培多克勒、德谟克利特为代表的美学思想，但其出现与他们所处身的希腊世界和希腊社会、宗教神话、文学艺术、前美学观念和哲学的产生及其特征等五个方面密切有关的。这里对这五个方面，循序进行阐述。

第一节　希腊世界及其文明的形成

本卷所讲的古希腊，作为一个地理概念，它的范围要比当今位于巴尔干半岛最南端的希腊共和国的范围大得多，后者的面积仅 131990 平方公里，北与阿尔巴尼亚、南斯拉夫和保加利亚接壤，西与土耳其交界，大陆部分为半岛，西南濒伊奥尼亚海，南濒地中海，东临爱琴海。而古希腊则以巴尔干半岛、爱琴海诸岛和小亚细亚沿岸为中心，包括到北非、西亚和意大利半岛南部和西西里岛的整个地中海地区，及其在进入阶级社会后建立的一系列奴隶占有制国家。时间跨度则是从公元前 3000 年左右到公元前 30 年，这里所讲的早期则是指公元前 2000 年到希波战争

(公元前492—前449),而具体到美学思想则是指公元前六世纪后半期至公元前四世纪前半叶。

一 希腊远古文明

由于对古代文明的深入研究,人们日益清楚地认识到,作为西方文明发源地的古希腊,属于古代三大文明区之一的西亚、北非、南欧文明区(地理范围从印度河流域以西至地中海、西亚、北非和南欧)。它的文明是在这个古老的文明区里孕育发展起来的。[①] 因为,在人类文明发展史上,希腊文明的出现并非是最早的,而是在这个文明区的西亚和埃及的影响下发展起来的,这点已被考古文化所证实。表明它是在"东方思想的洪流中"成长起来的。[②]

希腊远古文明经历了基克拉泽斯文化、米诺斯文明和迈锡尼文明的三个相联系和相交织的发展历程。

基克拉泽斯文化,是希腊青铜时代早期文化,分布于爱琴海中的基克拉泽斯群岛,年代约在公元前3500—前1900年。在发

---

① 本卷不采纳流传甚广的四大文明古国或四大文明(埃及、巴比伦、印度、中国)的说法,因为它仅指旧世界而言,而且它未曾包括到爱琴文明、哈拉巴文明、苏美尔文明等。因而采纳《世界上古史纲》作者,根据当代研究成果,提出古代世界三大文明地区的划分:一是美洲中美洲和中央安第斯文明地区;一是东亚、南亚、中国文明和印度地区(指恒河流域以东以南,不包括今巴基斯坦境内的印度河流域文明或哈拉巴文化的范围);一是印度河流域以西至地中海、西亚、北非、南欧文明地区。详见该书下册第五章第四节,人民出版社1981年版。

② 奥姆斯特德:《波斯帝国史》,第208页,芝加哥1948年。转引自格思里《希腊哲学史》第1卷第31页。

展过程中，显示出米诺斯文明的影响。在经济方面有农、牧业，商业也很重要。典型青铜器是剑和匕首。陶器典型器物为一种有柄平锅状器，另外有罐、钵等，有的已施有简单彩绘，有的有以螺旋母题为主的刻划纹。此外还有石皿、项链、大理石雕像等。其中有表现"大地母神"的偶像。除偶像外，还有弹琴、吹笛等人像，是相当杰出的。

基克拉泽斯群岛自新石器时代开始，便与小亚细亚、克里特岛和希腊本土发展了海上交通。至青铜文化早期，尤其是克罗斯和锡罗斯时期，处于希腊全境的领先地位，并成为由小亚细亚等地区向希腊各地转运铜等金属原料的中心，起了希腊远古文明开拓者的作用。但随着日趋衰落，日益处于米诺斯文明的影响下。

米诺斯文明，是希腊克里特岛的青铜时代中、晚期文化，又称克里特文化或克里特文明。约始自公元前1900年，至前1450年左右克里特为迈锡尼人占领而结束。它是欧洲的较早的古代文明，是希腊古典文明的先驱。以精美的王宫建筑、壁画及陶器、工艺品等著称于世。其中的前王宫时期，处于原始社会向奴隶社会过渡阶段，与基克拉泽斯文化相似。其中的新王宫时期是整个米诺斯文明鼎盛时期，米诺斯艺术在此时也达于全盛，所筑王宫各处绘有富丽堂皇的壁画，喜好表现花草和海洋生物，也刻画宫廷宴乐、礼仪和竞技活动。彩陶底色变浅，以黑、褐等色绘花草、海洋生物等等，形象舒展自然。当时海运发达，与埃及、叙利亚来往频繁，并在其地设立商站。希腊本土南部和爱琴诸岛已并入米诺斯王朝版图，米诺斯王朝成为一方霸主，工农业、海运和商业都达到古代世界的高度水平。

约在公元前1500至前1450年间，克里特各王宫多次遭火

山爆发和地震等影响，加之前1450年迈锡尼人入侵，并在前1400年又遭到破坏。至此，米诺斯文明的繁荣即告结束。此后，克里特作为青铜文明中心的地位即为迈锡尼文明所取代。

迈锡尼文明，希腊本土青铜时代晚期文明。主要分布在希腊南部和爱琴海区域，年代约在公元前1600至前1100年。因当时希腊最强盛的王国及其首都迈锡尼而得名。迈锡尼文明继米诺斯文明而起，它以城堡、圆顶墓建筑及精美的金银工艺品著称于世。它在公元前二千年后期是地中海区域主要文明之一，其主要经济是农业和贸易，畜牧业亦较发达，广泛养马，盛行战车，并和埃及、叙利亚有文化商业联系，也影响于南欧和西欧。其鼎盛期产生的迈锡尼的陶器，火候很高，器形多样，喜用褐、紫单色绘制简单图案，密布器物全身，风格粗放，这类陶器和其他迈锡尼产品畅销于塞浦路斯、叙利亚、腓尼基、埃及各地。随着迈锡尼线文"B"释读成功，已知当时人崇奉万神之父宙斯、海神波塞冬、天后赫拉、战神雅典娜和太阳神阿波罗，与日后古典时代希腊宗教相似，也信仰克里特的丰饶生产女神。但当时大型神像雕刻极少，与古典时代的希腊不同。

随着公元前1200年左右发生了特洛伊战争，迈锡尼文明从此衰落，至前十二世纪末即为入侵的另一批希腊部属多立斯人所灭。希腊历史进入所谓"黑暗时代"或荷马时代。

二 荷马时代

迈锡尼被入侵的多立斯人摧毁后，希腊本土出现了三四百年的衰退时期(约公元前十二世纪至前九世纪末)，是希腊本土氏族制度解体的历史阶段。它以反映该时期社会状况的荷马的

史诗《伊利亚特》和《奥德修纪》而得名："荷马时代"。由于原先制造彩陶的技艺失传，线条简单的几何图形的陶器代替了原来的彩陶，所以又被称为"几何陶时期"。

荷马时代处于迈锡尼文明衰落之后，希腊文明在某些方面出现暂时曲折的时期，所以又有"黑暗时代"、"希腊的中世纪"之称。这一时期处于氏族社会末期，已有阶级萌芽，虽然存在原始民主，但是军事首长的权力日益增强，所以在社会发展阶段上属于军事民主制时期。各部落或部落联盟中，普遍存在长老议事会、人民大会和军事首长三个机构。到了荷马时代的后期，整个希腊除个别地区外，都已经开始向奴隶制社会过渡，正像恩格斯所说的那样：希腊人"已经站在文明时代的门槛上了"①。

随着多立斯人南下，有相当一部分迈锡尼人退至阿卡狄亚、克里特和塞浦路斯，在那里继续发展，使这些地方成为日后希腊古典文明的发祥地。从而这个时期也可以说是希腊远古文明中心东移的时期，也是新文明的孕育时期。

特别是随着部落大迁徙结束以后，希腊开始由部族向民族过渡，形成了伊奥尼亚族、埃俄利亚族和多立斯族三个稳定的民族居住区，逐渐形成稳定的民族共同体。到了公元前九世纪，希腊本土、爱琴海诸岛和小亚细亚西岸基本上连成一个整体。这样，希腊古典文明这个主体也就形成了。

随着希腊民族的形成，希腊人也创造了自己的文字。希腊语是一种印欧语系语言，其历史开始于公元前十四世纪，一直延续至今，其经历的时期，比任何别的印欧语系语言都长，前后共计

① 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷第95页。

三十四个世纪。从迈锡尼时期开始的“线形文字A”和“线形文字B”，直到公元前八世纪时，希腊人根据闪米特语的模式，创制了新的字母，这种字母很快就从东到西在整个希腊语世界广泛流行开了。

希腊语言文字在各地区的完善化，是受到原来方言的影响。同希腊原有的三个方言已相适应逐渐形成以伊奥尼亚、埃俄利亚、多立斯为主的三个语支，特别是随着雅典的兴起，同伊奥尼亚语支比较接近的，并又兼备这三个语支共同优点的阿提卡语言就获得主导地位。当今所看到的古希腊哲学、文学和历史等著作，就是用这种阿提卡语言文字写作和传抄的。[①]

随着希腊人日益广泛掌握冶铁技术，并在农业和手工业中普遍使用铁制工具，农业、畜牧业成为主要生产部门，公社土地由每个家庭耕种。贫富分化日趋严重，开始出现私有制和奴隶制，但作为奴隶主的氏族贵族尚没有完全脱离生产劳动，在战争中日益起到重大作用。随着阶级社会的形成，公元前十至前九世纪第一批希腊城邦产生，荷马时代也就终结。

三 城邦国家的形成

公元前八世纪至前六世纪末，古代希腊世界的大部分地区处于和平环境之中，没有受到外族的严重威胁，除了自身内在因素外，由于与古代世界其他一些文明中心的联系日益密切，希腊人从西亚和埃及学到许多有益的东西。随着生产力的发展导致

① 见史密斯《希腊语语法》导言等。参看汪子嵩等《希腊哲学史》第1卷第21—25页。

的生产关系的变革，从公元前八世纪起在希腊半岛、爱琴海诸岛以及小亚细亚沿岸的希腊人中，又开始形成国家。在一二百年内，陆续出现了名为“城邦”的小国。

希腊的城邦是由卫城发展而来的，它是当时人们为了防卫而建立起来的。城邦奴隶制的建立经历相当长的时期。由于希腊世界各地区经济政治发展不平衡，所以城邦国家在各地的出现也不平衡。比较而言，斯巴达和雅典还是晚起的，直到公元前六世纪后，斯巴达和雅典才逐渐发展成为最强盛的城邦。

古代希腊实行地域较小、各自独立的城邦制度，而未曾像东方那样较早出现统一的王国或帝国，这对希腊文化的发生和发展，对后来的欧洲文明的发展也是有深远影响的。这种城邦制度，为希腊文化，包括文学、艺术、科学、哲学—美学的发展提供了广阔的、多样性竞争的历史舞台。

公元前八—前六世纪末，随着诸城邦的建立，在希腊出现广泛的移民运动，这是希腊各城邦内部社会经济变革中出现的一个重要因素。马克思在《强迫移民》中曾分析过：

> 在古代国家，在希腊和罗马，采取周期性地建立殖民地形式的强迫移民是社会制度的一个固定的环节。这两个国家的整个制度都是建立在人口的一定的限度上的，超过这个限度，古代文明就有毁灭的危险。为什么会这样呢？因为这些国家完全不知道在物质生产方面运用科学。为了保存自己的文明，它们只能有为数不多的公民，否则，它们就得遭受那种把自由民变为奴隶的沉重体力劳动的折磨。由于生产力不够发展，公民权要由一种不可违反的一定的数量

对比关系来决定。那时,唯一的出路就是强迫移民。[1]

当时希腊大史学家修昔底德,就将这个时代称为"殖民时代",指出当时希腊人分别向东西方进行殖民:

> 接着就是殖民时代,雅典人殖民于伊奥尼亚和大多数岛屿上。伯罗奔尼撒人建立大多数殖民地于意大利和西西里,也建立一些殖民地在希腊的其他地方。所有这些殖民地都是在特洛伊战争以后建立的。[2]

当时殖民范围,东起黑海东岸,西至今法国的马赛,包括意大利半岛南部和西西里岛的一部分,南达尼罗河口和利比亚,北抵今阿尔巴尼亚亚得里亚海沿岸的广大地域内。据载,从公元前800—前500年间,有文献或考古资料可查的希腊殖民城邦达一百四十多个。[3]

这些殖民城邦一般都在地中海(以及黑海等地)沿岸地区,原先就有较好的经济基础,同时又较好地摆脱了原先母邦固有的内部束缚,加之土地肥沃,交通便利,有利于经商和对外交往,并容易接受新鲜事物,保守势力较小。正像英国著名史学家汤因比(1889—1975)指出的那样,当时希腊的一系列伟大贡献,正是在殖民城邦而不是在本土出现的,伊奥尼亚是把希腊史诗推向顶峰的《伊利亚特》和《奥德修纪》诞生的地方。在

---

① 《马克思恩格斯全集》,第8卷第618—619页。

② 修昔底德:《伯罗奔尼撒战争史》,第1卷第12节。

③ 《剑桥古代史》,第3卷第3分册第160—162页。

继之而来的年代里，杰出的挽歌体和抒情体诗人中，没有一个是雅典人，取代了几何风格的新的陶艺装饰风格，也不是在雅典，而是在罗得岛、科林斯和斯巴达诞生的。即使到公元前六世纪，当雅典起初是在经济上，尔后亦在政治上又一次领先之际，希腊自然科学之父也并不是雅典人，而是两名米利都人（泰勒斯和阿那克西曼德）和爱菲索人赫拉克利特。这些生活于公元前六世纪的亚洲希腊人，对整个古希腊时代的知识成就作出了最伟大的贡献。[①]

汤因比的这种论断，对早期希腊美学思想家也是适用的。他所提到的赫拉克利特，正是出生在伊奥尼亚族人从希腊本土来到小亚细亚伊奥尼亚地区的爱菲索殖民城邦。毕达哥拉斯从出生到盛年一直生活在伊奥尼亚族人、在小亚细亚沿海的殖民城邦萨摩斯岛，以后迁居到意大利创建早期毕达哥拉斯学派的克罗顿，是公元前710年左右，由阿该亚人建立的殖民城邦。恩培多克勒是西西里岛南部的阿克拉伽人，该地是希腊本土阿里亚人在公元前582年建立的一个殖民城邦。德谟克利特的故乡阿布德拉，则是公元前六世纪中叶由希腊人建立起来的殖民城邦。直到中期古典时代的雅典，才出现了一批伟大的文学家和艺术家，才出现了像苏格拉底和柏拉图那样伟大的哲学家和美学家。

第二节 宗教神话

美学和哲学一样是从神话中发展产生出来的。因此可以说，

① 汤因比：《人类与大地母亲》，第213页，上海人民出版社1992年。

美学产生以前有一个史前阶段，即神话阶段，它是美学，也是美学史的史前史。

远古人类由于实践和认识能力的局限，对各种艺术的创作、特征及其发展规律，以及审美主体和审美客体间的相互复杂关系，远不能用理性的、科学思维的方法进行说明。人们创造了形形色色的神话，实即采用拟人化的幻想的手段，表现他们对周围种种现象所作的素朴的想象和猜测，其中包含一些具有理性、抽象意义的认识。神话不仅与美学中的许多概念、范畴的形成有关，而且与艺术创作、审美意识等的形成有至为密切的关系。这点，马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中作出了深刻的说明：

> 大家知道，希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤。……任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力之实际上被支配，神话也就消失了。……希腊艺术的前提是希腊神话，也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。这是希腊艺术的素材。①

神话思维是哲学—美学的史前史，这对一切民族的思维方式的形成和发展都有普遍意义，但就希腊所属的这个古代世界的文明地区（指印度河流域以西至地中海，西亚、北非、南欧文明地区）而言，除了印度以外，毕竟只有古希腊才产生了系统的哲学—美学思想，这是由于希腊的神话，除了具有一般神话思维的

① 《马克思恩格斯选集》，第2卷第113页。

共性外，尚有其特殊性。众所周知，希腊的宗教神话，不仅与西亚和埃及有某些共同的文化背景，而且是深受西亚和埃及的影响的。有学者在谈到希腊宗教的产生时曾这样指出：

> 作为文化构成部分的宗教，它是在民族融合过程中，以阿该亚人、多立斯人的宗教观念为主，吸收当地居民、西亚移民乃至埃及人的宗教观念混合而成的。①

古希腊的宗教神话确实受到西亚和埃及宗教神话的影响。前面讲到的米诺斯文明所在地克里特岛王宫所在地克诺索斯，所发现的山峰女神徽章（公元前2000年）形象和西亚苏美尔的女山神相似；俄狄浦斯来到忒拜杀死的人面狮身的女妖斯芬克斯，与埃及人面狮身怪兽相似。迈锡尼出土的公牛和山羊的献祭仪式，在西亚也屡见不鲜。希腊最受欢迎的神祇之一的植物神、葡萄种植和酿酒神的保护神狄奥尼索斯，源于西亚的色雷斯、吕底亚和弗里基亚，传入希腊的时间较晚，虽然早在公元前十四世纪的克里特岛的线形文字"B"板中，已出现了狄奥尼索斯，但直到公元前八—前七世纪才确立了下来。农业和丰产女神得墨忒耳起源于小亚细亚，"得墨忒耳"原意为"大地之母"，早在迈锡尼文明时期已存在大地崇拜，在氏族贵族统治时期，她还只是第二位的神，在荷马的史诗中还没有进入奥林帕斯十二主神，随着农业生产地位的提高，对她的崇拜才在希腊广泛传播。爱和美的女神阿佛洛狄忒，就和费里基亚女母神库柏勒有相似之处。② 狩猎

① 陈村富就王晓朝所著《希腊宗教概论》一书所写的序言，见该书第2页。

② 康福德：《智慧的起源：希腊哲学思想的起源》，1971年重印本第208页。

女神阿耳忒弥斯，原先和阿波罗神一样，并不是希腊的神，她因此有许多别名，如俄耳提亚、布刺俄洛尼亚、卡利斯忒等，这些别名实际上都是各地方上的女神的名字，在迈锡尼文明时期是动物保护神，后来在伊奥尼亚地区的爱菲索作为丰收女神才特别受到崇拜。由此也足以表明，她原先是非希腊语民族的神灵。

因此，希腊的历史之父希罗多德坦率地承认，可以为每一位希腊神找到他的外来名称："可以说，几乎所有神的名字都是从埃及传入希腊的。我的研究证明，它们完全是起源于异族人那里的，而我个人的意见是，较大的一部分是起源于埃及的。"①

神话是原始人的自然观、社会观和审美观等的反映，是对客观世界的一种不自觉的艺术加工，它严格区别于后来人们的自觉的艺术创造。

希腊的神话思维，具有一般神话思维共有的普遍属性。它是"原始"人尚未将自身同周围自然界截然分开，而是将自身的属性移注于自然客体，并赋予自然客体以生命、人类特有的喜怒哀乐，使自然从事种种自觉的有益的或有害的活动，且有人的形相，具有一定的社会组织体制，等等。这种人和自然的"浑然不分"，主要不是本能地感知到人和自然界的同一，以及对自然界本身的合理性达到理解的结果，而是人不善于从本质上将自然界同人区分开来的结果。正是由于这种加诸周围自然界的那种幼稚的人格化，才会出现各种神话的那种包罗万象的拟人化，诸如拜物教、万物有灵论、图腾崇拜等原始信仰，以及将自然客体同文化客体的这种"隐喻"比拟，否则都是不可思议的。

原始神话思维的这种"浑然不分"的弥漫性，也体现在主体

① 希罗多德：《历史》，第2卷第50节。

和客体、物质的东西和观念的东西(如对象和符号、事物和叙说、存在和其称谓等)、事物和其属性、个别和一般、静态和动态、空间关系和时间关系等等的区分的朦胧。其中空间和时间的"浑然不分"、浑融不分,表现在宇宙的空间结构和神幻时期种种事态的类质同象。

原始神话思维还有另一特征,即抽象概念尚处于萌芽状态微不足道的发展阶段,其时分类和逻辑分析借助于具体的物体概念进行是相当艰难的。这类概念,既可以具有符号性和象征性,而又不丧失其感性具体性。而初级的感性知觉成为原始逻辑思维的直接质料,原始神话思维正是凭借这种知觉,才可以不脱离具体事物的概括过程,通过感觉属性的类比和不相容性付诸实现。与此相应,种种空间的和时间的关系,尚不能超脱那些充斥于空间和时间的具体可感的物体、人物和情节,从而导致空间和时间并非同一的概念。

当然不能因此而将神话思维的全部特征,更不能将种种信仰完全归结于人和自然界的"浑然不分"或"尚未分离",归结于逻辑思维与形象思维的完全浑然不分,归结于不善于循具体进行抽象。但这些确是原始神话思维的重要特征。①

以上只是就认识特征上分析神话思维的一般特征,但仅具备这些一般特征,并不能促使美学思想的诞生,希腊神话除了一般特征外,还有它的具体的特殊性。

在世界各族人民的神话中,希腊神话占有突出的地位。其内容之丰富,保存之完整,对后世文学艺术影响之大,那是任何民族的神话都无法与之相比拟的。其神话人物形象艺术性非常丰

① 详见梅列金斯基《神话的诗学》第181—186页,商务印书馆1990年版。

富，具有极大的魅力，是有它的特殊性的，尽管希腊神话受西亚和埃及神话的影响，但希腊神话绝不等同于他民族的神话。正像马克思所指出的那样：

> 不是随便一种神话，就是说，不是对自然（这里指一切对象，包括社会在内）的随便一种不自觉的艺术加工。埃及神话决不能成为希腊艺术的土壤和母胎。①

希腊神话人物形象的艺术性，首先并主要表现为具有深刻的人文主义精神，即一般所说的"拟人化"或"神人同形同性说"。就其外观来讲，就是赋予史诗、雕塑和绘画等文艺作品中的神和英雄人物以人的形相。这点，正像瑞典宗教史家尼尔松（1874—1967）恰如其分的区别开见诸视觉的拟人化和见诸心理的拟人化；其中见诸心理的拟人化较为深邃，希腊民族的理性主义精神亦呈现于这种拟人化的特征中。② 诸神栩栩如生，同生存于世间的人并无不可跨越的鸿沟，诸神和英雄无非是备受推崇的、理想化的人，与人一样有种种美德和恶习。奥林帕斯十二主神都是希腊社会发展到一定阶段的拟人化的产物，无论是威风凛凛的宙斯，充满青春活力和力量的阿佛洛狄忒，手执七弦琴的阿波罗，还是贞洁的充满了诗情画意的阿耳忒弥斯等无一不具备人的本性。神人的唯一区别在于神是长生不死的，尽管诸神具有世人所

---

① 马克思：《〈政治经济学批判〉序言》，《马克思恩格斯选集》第2卷第113页。

② 参看托卡列夫《世界各民族历史上的宗教》第458页，中国社会科学出版社1985年。

不可企及的力量和睿智，但却也不是无所不能、无所不晓。

尤其是奥林帕斯神系中低层次的神，更是这样。例如自然诸女神，尽管很少有惊人的事迹，但她们温柔、美丽、多情，乐于助人，徜徉于山林田野、江河湖海之间，在月白风清之夜轻歌曼舞。她们成了自然美的拟人化。

循此发展下去，神话自身失去了作为原始宗教信仰的庄严性。例如，荷马史诗《伊利亚特》中的诸神就是这样，柏拉图因此也就谴责传统文艺亵渎神明，以致危害城邦。神话也就越来越走进文艺创作的领域，越来越成为文艺创作的表现手段。例如，荷马的《伊利亚特》中，希腊将领狄奥墨得斯甚至立功刺伤美神阿佛洛狄忒和战神阿瑞斯，宙斯受骗陷入赫拉的爱情罗网，奥林帕斯众神出战分别支持希腊或特洛伊等。在《奥德修纪》中，对阿瑞斯和阿佛洛狄忒偷情，更是极尽嘲笑之能事。

此外，希腊神话的特殊性，还在于与文化创造或文艺创造的关系特别密切。智慧女神雅典娜倡导培育橄榄树和妇女针黹，得墨忒耳倡导稼穑，狄奥尼索斯倡导葡萄栽培和酿酒技艺，赫耳墨斯倡导度量器具、数字和文字，阿波罗则传授诗歌、音乐及其他艺术。“普罗米修斯”这个名字的原意有“思考”、“认识”、“先知”的含义，他将智慧、知识、畜牧、农耕、造船、航海、锻造、计算、书写、医术等传授给人类，为此遭到宙斯神的酷刑。

有些半神灵、半历史人物则成了著名的艺术家、发明家或诗人。如神话传说中的能工巧匠和发明家代达洛斯，传说中塞浦路斯国王皮格马利翁由于善于雕刻而成雕刻这门艺术的先驱，其他如歌手奥菲斯、阿里翁、荷马等都是这样。

希腊神话虽然和其整个文化一样，与西亚和北非（如埃及）有密切联系，但毕竟是希腊人自己的创造，将他们在社会各阶段

中形成的特征折射到拟人化的神身上而逐渐形成。随着人类社会自身的变化和发展,希腊神话也随之而不断变化和发展:一是前奥林帕斯阶段,也可称之为地祇神话阶段,反映的是原始母系社会的人文特征。二是奥林帕斯阶段,即英雄神话阶段,体现父系社会的人文特征,神话开始集中化、系列化,向高度的艺术化和英雄神话过渡,形成了以荷马为代表的精美的英雄神话。三是奥林帕斯神话的后期阶段,反映出原始公社制逐渐解体,阶级已经开始出现,人类征服自然的能力已大大加强。其时,作为原始人的世界观的原始神话就逐渐失去它的独立意义,日益成为表现文学艺术、宗教、哲学和社会道德思想的一种形象。

凝聚在希腊神话中的这种人本主义精神,既是由荷马和赫西奥德等体现在《伊利亚特》、《奥德修纪》和《神谱》中,以后又成了文学艺术家们取之不尽的创作的源泉。由于记载下了原始神话思维的特征,从这些著作中,可以寻觅到前哲学、前美学等思维形成的轨迹。

第三节 前美学观念

古希腊诗人们的诗篇里,既记载下原始神话思维,又记载下了远古希腊社会中一系列流行的观念。其中有些与美学思想的关系至为密切,例如灵魂和净化、灵感和迷狂、模仿、厄罗斯、美,以及对以诗为代表的文艺的源泉、目的、价值、永恒性、作用、起源等的观点。就希腊的美学思想的形成和发展而言,从体现在原始神话中美学观念的萌芽,到体现在早期自然哲学家的直观美学观念,以及体现在苏格拉底、柏拉图、亚里士多德哲学中的理

性主义美学观，经历了漫长的历程。这个历程是异乎寻常的艰辛，即便像柏拉图那样的抽象逻辑思维已达到那样高度发展的哲学家，他的许多重要对话依然有浓厚的神话思维特征。这一方面固然和他的诗人气质和才华有关，另一方面也表明他尚未能彻底摆脱神话思维的束缚。直到亚里士多德才从根本上摆脱了神话思维的束缚，但即便是亚里士多德，他的第一哲学，或对美进行形而上的探讨时，最终还是显示出神学目的论的痕迹。以后又再现于晚期最重要的美学思想家普洛丁的体系中。

史前美学观念本身就是需要进行独立系统研究的课题，本卷是出于阐明古希腊早期美学思想的需要，仅精选若干重要美学观念加以简要的说明，否则正像康福德(F.M.Cornford)在探讨希腊哲学史时，感到直接从泰勒斯开始是难以理喻的："好像泰勒斯突然从天上掉下来，仿佛他碰了一下大地，就崩出来：'万物是由水造成'。"[①] 同样道理，要是本卷从早期毕达哥拉斯学派的"事物由于数而显得美"开始，也会显得突兀和难以理喻。

一 灵 魂

灵魂问题，在古代哲学中一直是唯物主义和唯心主义论争的一个焦点。在美学中也有重大影响。

恩格斯在谈到哲学基本问题时，一开始就提出远古时期的人由于愚昧，无法解释人死后和做梦等现象，从而形成了有关灵魂的想法。拉法格(1842—1911)在《思想起源论》中进一步指出：野蛮人由于无法解释生活中存在的许多谜——如睡眠和做梦，

① 格思里：《希腊哲学史》，第1卷第11页。

就产生了“另外一个我”，实际上是一个与活着的我的面貌完全相同的“双重人”，即灵魂。原始人对于灵魂是既崇拜又畏惧。最初是害怕灵魂来损害自己（如中国所说的鬼魂作祟），想出种种办法想将他赶走（驱鬼）。后来想到为他营造居室，供给生活用品。以后才逐渐产生出天堂和地狱，灵魂也就可以轮回转世了。①

埃及的灵魂不灭、轮回观念，对希腊哲学和美学中的灵魂观是有深远影响的。希罗多德是这样记载的：

> 在埃及，人们相信地下世界的统治者是得墨忒耳和狄奥尼索斯。此外，埃及人还是第一个认为人类的灵魂是不朽的。在肉体死去的时候，人的灵魂便进到当时正在出生的其他生物里面去；而在经过陆、海、空三界的一切生物之后，这灵魂便再一次投生到人体里面来。整个一次循环要在三千年中完成。早先和后来的一些希腊人也采用过这个说法，就好像是他们自己想出来的一样。②

正像恩格斯所揭示的那样，在最初的人看来，灵魂不死的观念，并不是一种安慰，而是一种不幸。古希腊人曾经是这样看的。荷马在《奥德修纪》中，叙述特洛伊战争中的英雄奥德修在返回故乡的途中，在地府中遇到已经死去的阿该亚人中最勇猛的首领阿喀琉斯的灵魂。奥德修颂扬他：

---

① 拉法格：《思想起源论》，第179—189页，三联书店1963年。

② 希罗多德：《历史》，第2卷第123节。

阿喀琉斯，过去未来无人比你更幸运，
你生时我们阿该亚人敬你如神明，
现在你在这里又威武地统治着众亡灵，
阿喀琉斯，你纵然辞世也不应该伤心。①

但是，阿喀琉斯依然悲叹不已：

光辉的奥德修，请不要安慰我亡故。
我宁愿为他人耕种田地，被雇受役使，
纵然他无祖传地产，家财微薄度日难，
也不想统治即使所有故去者的亡灵。②

这代表当时希腊人的观点：活着的人不管怎样，总比死后的亡灵要好得多。

以后，随着公元前六世纪，奥菲斯教在整个希腊世界迅速传播，情况就起了变化。奥菲斯教的一系列信仰，主要是建立在"出神"现象的基础上。它认为灵魂只有离开肉体，才能呈现真正的本性。灵魂并不像荷马所认为的那样，仅仅是人自身的苍白的双重化，而是一个堕落了的神或精灵，它只是寄寓在凡世事物中轮回转生，而寄寓在人的肉体中的灵魂，可以通过"净化"和"秘密崇拜"，重新恢复原来的高级地位，回到原来所属的神的队伍中去。这种教义很快为希腊人所接受，因为他们对原来诗人所描述的城邦传统宗教中那种仙凡异途的神感到不满，需要强调人人

① 荷马：《奥德修纪》，第11卷第483—486行。
② 荷马：《奥德修纪》，第11卷第488—491行。

都可以通过“净化”的赎罪手段而成为神，能享受永恒的福祉。“在任何情况下，奥菲斯教的仪式和典礼的主要目的，是使灵魂摆脱‘生的轮回’，即摆脱投生到动物和植物体中。这种摆脱后的灵魂，就再次成为神，而且享受永恒的福祉。”① 所以，奥菲斯教的“圣徒”的灵魂是经过“净化”，因而是不朽的、永生的。人们所谓的肉体的生，实际上是灵魂的死，因此，肉体是灵魂的坟墓。灵魂相继被囚禁在植物或动物体内，直到最后由于人的灵魂净化而摆脱生的轮回，至于那些不可救药者的灵魂，只能被罚永远堕落在凡间事物的泥潭中。奥菲斯教的这种永生的、不朽的、高踞于肉体之上，并且可以与肉体分离存在的灵魂的思想，这种灵魂轮回转世的思想，对随后希腊的宗教和哲学都有深远的影响。

“灵魂”，古代希腊人使用这个词有双重含义。一种是从以上所说的希腊神话中流传下来的，和肉体相对立的东西。所以有的学者，例如基尔克和拉文就说它是“肉体的一种非实体性的影象，它给肉体以生命，当离开肉体以后，它苍白无力地存在于冥府之中”②。这种意义上的灵魂，是可以轮回转世的，在以后的唯心主义哲学和美学中就发展成为不朽的精神性的本体。另一种意义是指呼吸，是生命的起源，指人的感觉、情感、理智或理性等意识活动的主体或活动本身。后来的许多哲学家专门研究这种意义上的灵魂，发展了认识论的学说。灵魂的这种双重意义，在各个不同时期不同哲学家使用时，其含义是不同的，有许多变化和发展。

这两种灵魂一起或其中的一种，几乎对所有西方古代哲学

---

① 伯奈特：《早期希腊哲学》，第81—82页，伦敦1930年。

② 基尔克、拉文：《苏格拉底以前的哲学家》，第9页，剑桥1979年重印本。

家—美学家都有不同程度的影响。

二 净 化

“净化”希腊语为 katharsis，原义是清洗、清扫，它的宗教含义是洗清罪孽。在当时西亚、埃及和希腊所属的这个文明地区内，涤罪仪式是各种宗教礼仪中很重要的一种。

在年代较早的可能出自西亚地区所崇奉的众神之母的祭司或侍者科里班蒂斯，生性狂纵不羁，半似神灵半似妖魔，吹奏乐器时信徒们进行狂舞可以治愈癫病等。[①]

奥菲斯教认为，作为提坦诸神后裔的人类，既有粗野卑劣的提坦本性，也有狄奥尼索斯的部分神性，即高尚的东西。人生主要任务就是涤除从提坦身上继承下的粗鄙可耻的部分，为来世做准备。柏拉图在《法篇》中提到过这种奥菲斯教的教义，提坦的本质就是人的内在的魔鬼的本质，奥菲斯教的教徒把肉体称作坟墓，是罪恶(提坦)的化身，而灵魂则是神性部分的化身。[②] 教徒们不许杀动物和吃肉，由于动物可能就是人的转世。他们信奉要获得来世的幸福，必须参加该教派的神秘祭典，经过几次转世，才能重返星辰上的极乐世界。凡是未经过涤罪，未参加神秘祭典的人，在来世都要躺在泥沼中受惩。

古希腊的以基克拉泽斯群岛的提洛岛为中心，阿波罗宗教的主要观念就是信奉“净化”，阿波罗成了涤罪神和治疗神。追求净化是深深植根于希腊人中的一种信仰。

---

① 伯奈特:《希腊哲学:从泰勒斯到柏拉图》，第 41 页，伦敦 1928 年。

② 柏拉图:《法篇》，701C－D。

早在荷马时代，希腊人就用水洗、烟熏、火烤等来清除污垢保持纯洁。奥德修在杀死大批向其妻子佩涅洛佩求婚的男子后，就命其女仆清除污垢：

你现在还是首先在堂上给我生上火，
他这样说，奶妈欧律克勒娅难违逆，
取来火种和硫磺，奥德修斯就这样
把厅堂、房屋和庭院全部彻底熏干净。[1]

在涤罪中血尤其起到重要作用。埃斯库罗斯在其悲剧《奠酒人》中写道："黄埃一旦染了血腥，天理便要求以流血偿命。死者高声呼吁复仇怨灵，前人血债遗给后人报应，冤冤相报，代代相承。"[2]

这种净化肉体和灵魂的宗教神话观念，对希腊的哲学、美学乃至文艺创作是有深远影响的，基于早期毕达哥拉斯学派崇奉阿波罗神，因此很可能正是毕达哥拉斯本人，将这种观念从故乡带到南意大利的克罗通去的。[3] 该派崇奉灵魂不朽轮回转世，将科学尤其是数学研究看作是对灵魂的最好的净化。根据亚里士多德的学生阿里司托森的记载，将医学看作是净化肉体，音乐是净化灵魂。正由于该派重视数理学科的研究，并进一步将"沉思"(即"凝神观照")看作是一切净化中的最大的净化。在这点上，恩培多克勒几乎是与该派一致的，认为在凭借禁忌、美德、知

① 荷马：《奥德修纪》，第22卷第491—494行。
② 埃斯库罗斯：《奠酒人》，第400—404行。
③ 伯奈特：《希腊哲学：从泰勒斯到柏拉图》，第40页。

识三种净化途径中，凭借知识是最重要的。

而苏格拉底和柏拉图可以说是净化说的集大成者，在《斐多篇》中，将哲学本身看作是一种净化，是摆脱轮回的一种途径，在《会饮篇》中，灵魂凝神观照美自身的同时，也就是灵魂得到净化。以后在《国家篇》中进一步主张，借助"洞喻"说明灵魂得到净化了的原先的囚徒(实即哲学家)，要重返原先的洞穴，帮助其原先的狱友实现净化，使灵魂转向真、善、美而摆脱洞穴对灵魂和肉体的囚禁。[①]

亚里士多德在《政治学》中则已呈现出开始摆脱宗教神秘意义上的净化的含义，声称音乐能起到净化的作用："我们可以看到这些人每每被祭颂音节所激动，当他们倾听兴奋神魂的歌咏时，就如醉似狂，不由自主，几而苏醒，回复安静，好像服了一帖药剂，顿然消除了他的病患。"[②] 但也只是到了《诗学》中，在申述悲剧的净化说时，才基本上摆脱了宗教意义上的净化。

以后，普洛丁又回到以柏拉图为集大成的传统的宗教神话意义上的净化观。灵魂凭借辩证法通过审美历程，重返所从出的"太一"故园，即宗教神话中的极乐世界，和神同在。

三 迷狂、出神、神灵凭附

希腊哲学家—美学家们热衷于用"迷狂"、"出神"、"灵感"、"神灵凭附"来解释人这个主体在审美历程中出现的飞跃("突然跳跃")，朗诵和创作文艺作品过程中出现的激情状态。这点，与

---

① 见柏拉图《国家篇》514A－521B。

② 亚里士多德：《政治学》，1342^a7-10。

希腊神话中缪斯女神、狄奥尼索斯神(即巴科斯神)、阿波罗神崇拜密切相联系的。

在世界各民族中,有关文艺创作的神话,希腊是最为丰富的,而且这种神话有不断丰富、变动和发展过程。

缪斯(Musae)是希腊司文艺的诸女神,她们是大神宙斯和记忆女神谟涅摩叙涅的女儿。在荷马史诗中,缪斯有时是一个,有时有几个,但都未提到具体的姓名,只说到她们喜爱歌手,给他们以鼓舞。如果有谁敢于同她们较量,将会受到严惩。从赫西奥德的《神谱》以来,她们的数目确定为九个,随着漫长的演变,这九位文艺女神的分工也明确起来:(1)克利俄(Clio),原先是司英雄歌曲的,后来演变为司历史,手执书箱或莎草纸的手稿;(2)欧忒耳佩(Euterpe),司抒情诗,手执长笛;(3)塔利亚(Thalia),司喜剧、牧歌以及田园诗,手执喜剧面具、牧杖,头戴常春藤花环;(4)墨尔波墨涅(Melpomene),司悲剧,手持悲剧面具、赫剌克勒斯棒或宝剑,头上缠着葡萄叶,脚穿半长靴;(5)忒耳普西科瑞(Terpsichore),司歌唱和舞蹈,手持竖琴和拨子;(6)厄剌托(Erato),司爱情诗歌,手执小巧竖琴;(7)波林尼亚或波吕许谟尼亚(Polyhymnia),司颂歌或司舞蹈、哑剧,神情忧郁、沉思;(8)乌剌尼亚(Urania),司天文,手执木棒指向大地,或手持天球仪;(9)卡利俄佩(Calliope),司史诗,手持书板和铁笔。在造型艺术中,缪斯是漂亮而充满活力的青年女子,手持相应的信物。

对缪斯的崇拜大约开始于特剌刻和皮厄里亚,后来传到玻俄提亚,该地的赫利孔山和帕耳那索斯山,是缪斯女神们经常驻足和出现的地方。

有记载说缪斯女神是"疯狂的"、"暴风雨般的"。曾是酒神狄

奥尼索斯的乳母和他漫游时的伴神，后者的别名之一是缪萨革忒斯，意即“缪斯之首”，领导着疯狂迷乱的缪斯们，她们歌颂各时代的神祇，把过去和现在联系起来，洞悉过去、现在和未来。是文学艺术家的保护神，将自己的才能传授给他们，并教诲人、安慰人，给人们以信心，歌颂法则，颂扬诸神的美德。

进入古典时代时，缪斯女神们的形象就有所变化，将她们同奥林帕斯神界的秩序与和谐联系起来，她们的形象有显著的变化，再也不像原先在狄奥尼索斯领导下那样具有粗犷疯狂的性格。这时，阿波罗成了他们的领袖，缪萨革忒斯也就成了阿波罗的别名。

古希腊诗人们对缪斯女神的信仰是虔诚的，以致他们创作的伟大诗篇开头时，总要吁请文艺女神惠赐吟诗创作的灵感。值得注意的是荷马的《伊利亚特》和《奥德修纪》、赫西奥德的《工作与时日》和《神谱》，都是以祈请缪斯女神开篇的：

> 女神啊，请歌唱佩琉斯之子阿喀琉斯的致命的忿怒，……①
>
> 请为我叙说，缪斯啊，那位机敏的英雄，在摧毁特洛伊的神圣城堡后又到处飘泊。②
>
> 皮厄里亚善唱赞歌的缪斯女神，请你们的父亲宙斯倾吐心曲，向你们的父神歌颂。③

---

① 荷马：《伊利亚特》，第1卷第1行。

② 荷马：《奥德修纪》，第1卷第1—2行。

③ 赫西奥德：《工作与时日》，第1—3行。

让我们从赫利孔的缪斯开始歌唱吧，她们是这圣山的主人。[1]

就诗人们来讲，缪斯女神不仅赐给他们以创作的灵感，而且还赐给他们以创作的内容，因为文艺女神不仅知晓过去、洞悉现在，并且还预知未来。例如，荷马在吟唱达那奥斯人（泛指希腊人）和特洛伊人双方的阵营时，就吁请文艺女神赐告：

居住在奥林帕斯山上的文艺女神啊，
你们是天神，当时在场，知道一切，
我们则是传闻，不知道；请告诉我们，
谁是达那奥斯人的将领，谁是主上，
至于普通兵士，我说不清，叫不出名字，
即使我有十根舌头，十张嘴巴，
一个不倦的声音，一颗铜心也不行，
除非奥林帕斯的文艺女神、提大盾的宙斯的
女儿们提醒我有多少战士来到伊利亚特。[2]

赫西奥德则尽情颂扬缪斯女神的美慧之余，还盛赞她们洞悉一切，神的谱系正是她们吟唱的，并得到父神宙斯的欢心：

来吧，让我们从缪斯开始。她们用歌唱齐声述说现在、将来及过去的事情，使他们住在奥林帕斯的父神宙斯的伟

① 赫西奥德：《神谱》，第1—2行。
② 荷马：《伊利亚特》，第2卷第484—492行。

大心灵感到高兴。从她们的嘴唇流出甜美的歌声，令人百听不厌；她们纯洁的歌声传出来，其父雷神宙斯的殿堂也听得高兴，白雪皑皑的奥林帕斯山峰、永生神灵的厅堂都缭绕着回音。①

以荷马和赫西奥德为代表的古希腊的伟大诗人，他们所表达的不仅是他们个人的观点，同时也记载下了当时希腊人中流行的传统观念。诗人不仅在创作时要吁求诗神的帮助，而且诗神本人也正是创作美妙诗篇的能手，正是在这双重意义上，形成"神灵凭附"这样一个创作观念。这种意义上的灵感，还停留在拟人神话意义上，尚未形成抽象的摆脱了拟人形象的概念。直到公元前五世纪，著名诗人品达罗斯（约公元前518—前442）才在他的颂诗里提出诗人创作凭借天赋才能的概念：

> 诗人的才能是天赋的；没有天才而强学作诗，喋喋不休，好比乌鸦呱呱地叫，叫不出什么名堂来。②
>
> 什么也比不过天赋的才能；可是有些人却想单凭学到的本领来争求名誉。如果没有上天的禀赋，一切努力也是徒然，还不如默不作声的好。③

这里品达罗斯这个热衷于捍卫氏族贵族的理想，声称天神是全知全能的诗人，重视文学作品中的"谎言"（即虚构）和技巧"具有

① 赫西奥德：《神谱》，第38—45行。

② 品达罗斯：《奥林匹克颂》，第二首第94行。

③ 品达罗斯：《奥林匹克颂》，第九首第100—104行。

极大的魅力”，能使文艺作品超过事实，给人以慰藉，但却又认为创作的才能与生活实践、学习等完全无关，全然依靠天赋的才能。也正因为这样，荷马史诗《奥德修纪》中所吟咏的奥德修经历的种种苦难，全然是凭借他自己的想象和技巧虚构出来的，它有无限魅力，由于“诗人的艺术迷惑了我们，使我们把虚假的事当真了”①。

在神话和诗人中一脉相承的创作依靠诗神凭附、凭借天赋才能的观念，在当时希腊是很盛行的，以致像德谟克利特这样的唯物主义哲学家也强调，诗人只有以热情并在神圣灵感下所作的诗句才是美的。苏格拉底，特别是柏拉图则是集“诗神凭附”、“灵感说”的大成，将它和“哲学的迷狂”、“酒神的狂热”、“神秘祭典”等联系起来，认为不仅诗的创作，甚至诗的朗诵都要凭借灵感。只有到了亚里士多德，将现实主义的创作理论贯彻到底，坚持模仿再现说，认真探讨了文艺创作的心理活动，强调诗人自身实践的重要性，才驱除了“诗灵凭附”说的迷雾。以后，古罗马拉丁诗人贺拉斯根据他自己的创作实践，批判了当时依然盛行的灵感说。

四 巫术和模仿

古希腊美学中，模仿说或模仿再现说在阐明艺术对现实的关系上占有重要地位。以致有的美学史家认为，希腊人的真正的

① 品达罗斯：《尼美颂》。以上有关品达罗斯的引证全都根据中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会编《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义(一)》，第8—9页，中国社会科学出版社1980年。

审美分析只施及于希腊美中最形式的因素，关于它的激情，它对人的意义以及它那普通事物的风格则遭到非审美界的非难，并且促使人们把全部艺术表现都归在名实不符的“模仿”名目下，从而为美学理论铺平了道路，无论是形而上学家、道德主义者、历史学家，还是神秘主义者：

> 一致认为它（指模仿——引者）有权充当自然实在的简单复制品。这样，在希腊的才华所描绘出的无限的全景就在模仿性艺术，即再现性艺术的名目下，进入哲学家的视野。①

希腊语中“mimesis”（模仿）这个词出现在荷马以后，在荷马和赫西奥德的著作中尚未出现这个词。作为名词的“mimesis”最早出现在喜剧诗人阿里斯托芬（约公元前446—前385）的喜剧《地母节妇女》（公元前411年酒神祭时第一次上演）中：“人的灵魂渴望模仿”②。但作为一种观念则由来已久，不仅可以上溯到宗教神话，而且还可以进一步上溯到巫术。③

艺术与巫术、宗教之间有共同基本原理，即它们都具有拟人化的特征，但是巫术和宗教之间还是有区别的，巫术比宗教是更幼稚、更自发、更自然地形成的。巫术和艺术所经历的共同道路是漫长的，但发展成为独立的艺术中的拟人化，与在巫术和宗教

---

① 鲍桑葵：《美学史》，第22—23页。

② 阿里斯托芬：《地母节妇女》，第156行。

③ 这里有关模仿和巫术有关的观点，主要根据卢卡契《审美特性》第1卷第5章第294—377页，中国社会科学出版社1986年。

中的拟人化毕竟有质的区别。艺术模仿之所以与巫术密切有关，之所以在长期走着同一条道路并非偶然，不仅是指这两个领域对世界的理解，都是由拟人化原理支配的，而且两者都具有以激情为目标的模仿特性。

艾尔汶·罗德讲到与狄奥尼索斯有关的奥菲斯教的巫术中，舞蹈庆典在山顶上进行。夜晚黑漆，火把时明时暗，这时响起喧闹的音乐，金属铙钹轰然的雷鸣，以及大型手鼓钝重的响声，其时加入了使人颠狂的低沉的笛音。由这种粗犷的音乐激发起来的欢庆的人群一面跳舞，一面发出刺耳的狂呼声。他们挥舞着短剑或酒神棒，把矛头藏在长春藤的下面。就这样他们尽兴嬉闹直到把所有的感情充分发泄出来，在这种"神圣的颠狂"中，他们冲向作为祭品的精选的牲畜那里，把这些猎获物撕碎，狼吞虎咽地吃下去，进入迷狂状态：

> 这种舞蹈庆典的参加者使自己处于一种迷狂中，他们的举止处于一种极度的兴奋。一种狂喜控制了他们，在这狂喜中他们处于迷狂状态，表现出另外一个样子……这种极度的激情就是人们所要达到的目的。这种情感诱发的极大高涨具有一种宗教的含义，通过这样一种过度兴奋和举止扩展似乎就能与更高一级即上帝和众神的举止相联系和沟通。上帝是看不见地参加了他们的庆典活动，或者就在附近，庆典中的大声喧闹就是要把附近的神吸引过来。①

① 艾尔汶·罗德：《心理》，第2卷第9—11页，图林根1910年版；转引自卢卡契《审美特性》第1卷第329—330页。

由此就转入模仿。巫术模仿和艺术模仿开始时几乎是完全统一的。英国人类学家、民俗学家弗雷泽(1854—1941)在其著作《金枝》中指出：由于原始人对于现实的真实原因的无知而产生误解，他相信，他只要模仿和感应，就能造出他生命依存的伟大自然现象。他在林荫中、山谷里，在偏僻的荒野上或风暴喧嚣的海岸旁所进行的小型操演，通过神灵的同情或神秘的影响，立即会使权威的表演者在一个更大的舞台上接受和重演。他幻想，如果他穿戴上树叶和花枝，他就会帮助不毛的大地装点上新绿，通过他演出的冬天死亡和送葬的游行，就可以把那个凄凉的季节赶走，为即将来临的春天的轻快步伐开辟道路。①

综上所述，"模仿"这个观念，很可能起源于狄奥尼索斯神秘祭典，就"模仿"的最初含义来讲，指的是巫师所表演的祭祀节目舞蹈、音乐与唱诗。因此，"模仿""这个词在当时只用于舞蹈、动作模仿与音乐之中，而后来才表示雕塑与戏剧艺术中的现实再造"②。也就是说，"模仿"这个术语，在希腊早期是用于表演而不是指抄袭，指的是狄奥尼索斯神秘祭典表现的舞蹈，是表现而不是模仿，是表达感情，在迷狂状态宣泄感情而不是模仿感情。接着"模仿"就意味着演员在舞台上的表演艺术，往后，才相继应用于音乐、诗和雕塑艺术中。

正像塔塔科维兹所揭示的那样，那种其目的在于引起情感

① 参见弗雷泽《金枝：巫术与宗教的研究》(上)第467页，中国民间文艺出版社1987年。

② 塔达基维奇(即塔塔科维兹)：《西方美学概念史》，第362页。

宣泄与心灵净化的表现性祭祀舞蹈，并非希腊文化所特有，而是许多原始人都熟悉的。但希腊则有其特殊性，当希腊人达到自己的文化顶峰时，他们依然保留了它们，不仅是作为一种宗教仪式，而且是作为一种观赏场面继续影响着希腊人。最初这些舞蹈构成了希腊人的基本艺术。当时希腊人并没有创造出一种与动作、姿势相分离的独立的音乐，也没有单独的诗歌形式。①

人类的思维形式的一般发展历程，正是从巫术到宗教神话，再到文艺，最后才形成进行抽象思维的哲学，而美学正是凭借哲学这种科学思维形式，回过头去研究从巫术到文艺的复杂历程，阐明其发展规律。

早期毕达哥拉斯学派在肯定数是万物的本原的前提下，最后得出事物由于模仿数而显得美的论断。接着，德谟克利特从素朴的唯物主义观点出发，把模仿理解为对自然的功能方式模仿，如认为人从蜘蛛学会了纺织和缝纫，从天鹅、夜莺等鸣鸟学会唱歌等。也就是说，德谟克利特将文艺的模仿作了功利主义的解释。柏拉图由于信奉狄奥尼索斯为代表的奥菲斯教神秘祭典，信奉与此相联系的迷狂、出神等宗教观念，从而对模仿说作出了独特的解释，强调可感世界是对理念世界的模仿，而文艺是对可感世界的模仿，所以是模仿的模仿，与其理念、与实在世界隔三层。在《智者篇》中，将技艺分作两种：一种是将原来没有的事物创造出来，如种植、制陶器等，可以称之为生产的技艺；另一种是将已经有的东西拿来占为己有，可以称之为获得的技艺。作为模仿的技艺（艺术）的文艺，是属于获得的技艺之列，它不产生实在的东

① 塔塔科维兹：《古代美学》，第26页。

西，只产生“幻象”[1]。所以，他对文学艺术持贬低的观点。亚里士多德由于基本上摆脱了巫术、宗教神话意义上的神秘祭典观，以及与之相联系的神秘的“迷狂”、“出神”、“诗神凭附”等传统观念，并进而对三大学科之一的创制学科（技艺和文艺作品）作出了积极的解释，从而制定了唯物主义—现实主义的模仿再现说，成为古代美学史上最显著的成果之一。

五 文 艺

运用抽象的概念范畴进行思考的哲学—美学思维方式，是经由巫术、宗教神话、文艺发展而来的，其中美学与文艺的发展的关系尤为密切。

从古希腊的文学艺术的形成和发展来看，希腊一开始只有两门艺术：表现艺术和造型艺术。[2] 从前面的分析可以得悉它们都是从巫术、宗教神话发展而来的。

第一门表现艺术，是由诗歌、音乐、舞蹈混合构成，第二门造型艺术则包括建筑、雕塑和绘画。

前面已经讲过，舞蹈是与神秘祭典中巫术密切有关。在第一门表现艺术中，舞蹈是核心，伴之以歌词和音乐的声音，最初正是出现在巫术活动中，通过歌词、姿势、旋律和节奏宣泄和表达了人的情感和冲动。正像日后新柏拉图主义者阿里斯提得斯·昆提利安在其《乐记》中讲到的那样：“狄奥尼索斯式的和类似的祭祀是有道理的。因为在那里所表演的舞蹈和歌唱具有一种安

---

① 或译为“意象”。

② 这里采纳了塔塔科维兹的观点，见《古代美学》第15—16页。

慰作用。"①

第二门造型艺术中的建筑、雕塑、绘画，三者同样也是与宗教神话有关。神灵要有存身之处，祭祀总要有固定的场所，祀奉的神像需要雕塑，绘画也同样如此。当公元前八世纪到前六世纪间出现伟大史诗时，同时也出现了伟大的建筑。希腊人信奉的是多神教，神殿是为供奉某一神祇而建筑的殿堂，并且还是城邦的重要活动中心。除了神殿，露天剧场和竞技场等也都达到了很高的成就。雕塑同样也是希腊艺术中的重要部分，其中的神像，实质上是集中体现了希腊人对美的理想、非凡的艺术才华和对人体的精深研究，它所独具的内在生命力和艺术魅力，至今仍放射着灿烂的光辉。希腊雕塑的整个发展时期长达一千年左右，共经历了古风、古典、希腊化三个时期。古风时期从公元前七世纪开始，其时整个造型带有埃及雕像的显著影响。到公元前六世纪，雕刻的艺术技巧有了明显的进步，在人体和动态的表现上都更为自由而富有生气。古风时期最后的重要作品是埃伊纳神殿雕刻，是向古典时期过渡的典型作品。古希腊的绘画创作的出现可能早于雕塑，可惜未被保存下来，但是大量造型精美，用绘画装饰起来的陶瓶，为后人提供了有关希腊早期绘画的概念。陶瓶上绘制的优美的装饰纹样和多姿多态的绘画，呈现出璨璨夺目的光华。

造型艺术只是体现了希腊人的审美观念，表现艺术中的舞蹈和音乐今日已无从稽证，与美学观念形成至为密切和可以查考的是诗歌。根据有关记载，在希波战争和进入古典时期以前，除了荷马和赫西奥德两个伟大的史诗诗人外，希腊世界出现了

① 塔塔科维兹：《古代美学》，第16页。

一批诗人，如公元前七—前五世纪时：爱菲索的悲剧诗人卡利努斯、斯巴达的合唱歌队员阿克曼、科罗封的悲剧诗人弥涅穆斯、列斯堡的合唱歌诗人阿里翁、抒情诗人阿尔凯欧斯、抒情女诗人萨福、雅典的政治诗人梭伦、提奥斯的抒情诗人阿那克瑞翁、阿提卡的悲剧诗人忒斯庇斯、雅典的悲剧诗人普拉提那斯、利利勒斯和佛律尼库斯等。[①]

但记载下古希腊最早、最稳定持久审美观的，无疑是荷马和赫西奥德。

荷马可能是公元前九、前八世纪出生于小亚细亚地区的盲诗人，是《伊利亚特》和《奥德修纪》两部史诗的作者，既记载下又系统化了古希腊远古以来的宗教神话，还记载下和推进了传统观念的传播。它对希腊人所起的教导和凝聚作用是难以估量的，以致一贯贬低文艺创作的柏拉图，不得不肯定荷马为全希腊的师尊：

> 当你遇见赞颂荷马的人，听到他们说荷马是希腊的教育者，在管理人们生活和教育方面，我们应当学习他，我们应当按照他的教导来安排我们的全部生活，……荷马确是最高明的诗人和第一个悲剧家。[②]

至于公元前八世纪末前七世纪初的赫西奥德，自称祖籍是小亚细亚的库墨，后来才移居希腊本土玻俄提亚境内赫利孔山麓的小村阿斯克拉，他的史诗《工作与时日》，特别是《神谱》，根

---

① 默雷：《古希腊文学史》，第430—431页。

② 柏拉图：《国家篇》，606E—607A。

据对宇宙的一定认识,将神话传说中诸神相互关系系统化了,从而确立了希腊的神谱。荷马等的作品是全面研究古希腊社会及其文化取之不尽用之不竭的重要依据,这里仅以他们的诗篇就有关诗的娱乐功能、诗的真实和虚构、诗的价值及其不朽、诗和绘画等四个问题进行简要阐述。

第一,诗歌的娱乐和慰藉功能。就荷马、赫西奥德、梭伦等诗篇来看,诗人们是很重视诗歌的娱乐功能的:

我的母亲的傲慢无礼的求婚者们,
让我们享用饮食吧,不要吵嚷不休,
我们应认真聆听这位杰出歌人的
美妙吟唱,他的歌声美妙如神明。①

让我们在大厅热情招待这外乡来客,
谁也不要拒请。你们再把神妙的歌人
得摩多科斯请来,神明赋予他用歌声
娱悦人的本领,唱出心中的一切启示。②

如果有人因心灵刚受创伤而痛苦,或受打击而恐惧时,只要缪斯的学生——一个歌手唱起古代人的光荣业绩和居住在奥林帕斯的快乐神灵,他就会立刻忘了一切忧伤,忘了一切苦恼。缪斯神女的礼物就会把他的痛苦抹去。③

---

① 荷马:《奥德修纪》,第1卷第369—372行。这是奥德修的儿子特勒马科斯对一批向他母亲的求婚者所讲的话。

② 荷马:《奥德修纪》,第8卷第42—45行。

③ 赫西奥德:《神谱》,第96—104行。

塞浦路斯出生的(诗人)的作品,现在对我来讲都是尊贵的;狄奥尼索斯和缪斯们的作品,给人们以欢乐。①

第二，诗歌的真实、虚构(欺骗)和创新。赫西奥德不仅强调诗歌的创作来自灵感、缪斯女神凭附，而且由于肯定诗歌创作是模仿再现，所以既肯定诗歌的真实性，又承认诗人创作可以进行虚构(欺骗)。正是基于这些观点，他们承认诗人可以创新:

荒野里的牧人,只知吃喝不知羞耻的家伙!我们知道如何把许多虚构的故事说得像真的,但是如果我们愿意,我们也知道如何述说其事。②

诗人说了许多谎言。③

世人的传说有时和事实不符;虚假的事经过巧妙的想象加以装点,人家就信以为真。④

请不要阻止他唱达那奥斯人的悲惨命运,
因为人们非常喜欢聆听这支歌曲,
它每次都有如新谱的曲子动人心弦。⑤

第三,诗歌的价值及其不朽。尽管这些诗人比较重视诗歌的娱乐功能,几乎很少强调它的教育功能,但他们并不因此无视或

①③ 梭伦:《残篇》,第20、21则。

② 赫西奥德:《神谱》,第27—29行。这段话是缪斯女神对赫西奥德说的。

④ 品达罗斯:《奥林匹克颂》,第1首第28—30行。

⑤ 荷马:《奥德修纪》,第1卷第350—352行。"达那奥斯人",泛指希腊人。

低估诗歌的价值，而是肯定诗歌及其颂扬的人物一起永垂不朽，人可以因为诗人的语言而得以永存。例如贤淑的妇女佩涅洛佩，由于对奥德修的忠贞，经由诗人的颂扬而永垂不朽：

拉埃尔特斯的光辉儿子，机敏的奥德修，
你确实得到一个德性善良的妻子，
因为伊卡里奥斯的儿女、高贵的佩涅洛佩
有如此高尚的心灵。她如此怀念奥德修，
自己的丈夫，她的德性会由此获得
不朽的美名，不死的神明会谱一支
美妙的歌曲称颂聪明的佩涅洛佩。①

雅典的立法家梭伦在肯定工匠能凭借双手的劳动获得财富的同时，承认诗人也有自身固有的价值：

一些人擅长雅典娜和赫费斯托斯的工作，他们是能干的工匠，依靠两只手聚集财富；另一些人，受到奥林帕斯山上缪斯的才能的训练，有可爱的诗行节拍的知识。②

品达罗斯则讲得很明确，他在《尼美亚竞技胜利者颂》里不只一次提到诗歌的不朽：

语言比行为活得更长久，谁要是能凭借希腊人所喜爱

① 荷马：《奥德修纪》，第24卷第192—198行。
② 梭伦：《残篇》，第49则。

的语言，谁就能永远活在人们心灵的深处。[1]

反之，甚至最有力量的行为，由于缺少诗歌进行颂扬而可能湮没无闻。但要是能借助某种方式就可以获得反映出美的行为的知识，如凭借记忆女神、缪斯女神们的母亲谟涅摩叙涅的仁慈，由于获得诗人的颂扬，这些有力量的行为就会得到颂扬，富人和穷人一样都会走向死亡。荷马所写作的《奥德修纪》中的奥德修，原本没有经历过那么多的苦难，他的名声是靠荷马得来的。[2] 因此，诗和高尚的行为可以一起永垂不朽：

用最优美的诗歌描绘高贵的人是值得的，只有这样，才使诗歌无殊于不朽者们的殊荣；当诗歌逐渐被忘却时，那些高贵的行为也就泯灭了。[3]

第四，诗和画彼此有密切联系。当时有些人，已经注意到各种文艺形式间的比较。出生于希俄斯岛的希腊抒情诗人西摩尼得斯（约公元前556—前468），曾就绘画和诗进行过比较，声称："绘画是无声的诗，诗是音节分明的绘画。"[4]

综上所述，从荷马以来到前古典时期的诗人，对与诗歌种种有关的问题已或多或少有所认识，除了强调诗歌创作仰赖灵感或文艺女神缪斯凭附外，由于自觉不自觉地意识到诗歌是模仿

① 品达罗斯：《尼美亚竞技胜利者颂》，第四首第6—8行。

② 品达罗斯：《尼美亚竞技胜利者颂》，第七首第12—23行。

③ 品德罗斯：《残篇》，106b。

④ 普卢塔克：《论雅典的荣誉》，第3节。

再现，从而肯定诗歌的真实性。但他们在认识到想象的能动作用的同时，也认识到诗人在创作中可以进行虚构，更其强调的是诗歌的娱乐功能，很少像后世的诗人、特别是思想家们那样强调诗歌的“文以载道”的功能。

值得指出的是，以荷马和赫西奥德为代表的诗篇，以极其高超的神和英雄们的形象和无比瑰丽宏伟的情节等，凝聚起了希腊人之所以成为希腊人的一系列观念，而正是由这些观念激励着希腊人去进行创造人类史中新的伟业。但他们自身没有也不可能充分意识到这种无与伦比的伟大作用，正是由于这种作用，使他们在世界文学上获得了无比崇高的地位。

六 美

美学中的核心范畴无疑是“美”。但就希腊而言，从荷马史诗中所讲的神、人外形的形体美，到苏格拉底的具有客观实在性的“美自身”、柏拉图的先于可感事物的独立存在的“美理念”，到亚里士多德的第一哲学意义上的“美”，其间经历着漫长的历程。

从诗人们的吟咏来看，古希腊人是高度重视美的。源出东方闪族天神的希腊的美和爱的女神阿佛洛狄忒，在希腊世界受到广泛崇拜，成为美貌、爱情、情欲的化身。作为奥林帕斯十二主神之一的阿佛洛狄忒，根据赫西奥德的记载，她是古老的神祇之一：

> 克洛诺斯用燧石镰刀割下其父的生殖器，把它扔进翻腾的大海后，这东西在海上飘流了很长一段时间，忽然一簇白色的浪花从这不朽的肉块周围扩展开去，浪花中诞生

了一位少女。起初,她向神圣的库忒拉靠近;尔后,她从那儿来到四面环海的塞浦路斯。在塞浦路斯,她成了一位庄重可爱的女神,在她娇美的脚下绿草成茵。由于她是在浪花("阿佛洛斯")中诞生的,故诸神和人类都称她阿佛洛狄忒。……无论在最初出生时还是在进入诸神行列后,她都有爱神厄罗斯和美貌的愿望女神与之相伴。①

奥林帕斯十二主神中的天后赫拉、狩猎女神阿耳忒弥斯和智慧女神雅典娜,也都拥有美貌的外形。此外,还出现了美惠三女神卡里忒斯,最初是司丰收的女神,后来演变为美惠三女神。

希腊人崇尚美的最重要的记载,见之荷马的《伊利亚特》。荷马将在历史上可能确实进行过的,历时十年之久的特洛伊战争的起因,归诸天后赫拉、智慧女神雅典娜、美和爱的女神阿佛洛狄忒之间为争夺"给最美的女神"的那只金苹果。接踵而来的就是特洛伊王子帕里斯拐走希腊斯巴达国王的妻子海伦,从而引起希腊和特洛伊之间的旷日持久空前残酷的战争,从而特别是给特洛伊带来了空前的苦难。但是,当被围困的特洛伊的长老们一旦见到美貌的海伦时,甚至认为为她而饱受苦难是无可抱怨的:

特洛伊的领袖们就是这样坐在望楼上。
他们望见海伦来到望楼上面,
便彼此轻声说出有翼飞翔的话语:
"特洛伊人和胫甲精美的阿该亚人

① 赫西奥德:《神谱》,第187—203行。

为这样一个妇人长期遭受苦难，
无可抱怨，看起来她很像永生的女神；
不过尽管她如此美丽，还是让她
坐船离开，不要成为我们和后代的祸害。"①

把特洛伊战争的起因归诸于双方争夺美貌的海伦，当然是不足凭信的，但是，荷马却因此而反映了当时希腊高度重视"美"的那种传统观念。然而，从感性的有形的美，到形而上、第一哲学意义上的美，要经历漫长的心路历程。

首先，有形的东西的可感的美。有形体意义上可感事物的美，是出现得最早的。证之荷马的史诗，也是出现率最多的。兼指男子、女子外形的形体美。

就美貌而言，她们胜过所有的妇女。②
伽倪墨得斯长成世间闻名的美男子。
神明们见他容貌俊美，把他掳去
给宙斯司酒，留他在不朽的神界居住。③

歌颂神界（实即自然界）奥林帕斯的美：

目光炯炯的雅典娜说完，转身返回
奥林帕斯，传说那里是神明们的居地，

① 荷马：《伊利亚特》，第3卷第153—160行。
② 荷马：《伊利亚特》，第9卷第130行。
③ 荷马：《伊利亚特》，第20卷第232—235行。

永存不朽，从不刮狂风，从不下暴雨，
也不见雪花飘零，一片太空延展，
无任何云丝拂动，笼罩在明亮的白光里，
常乐的神明们在那里居住，终日乐融融。①

这里虽然未出现"kallos"字样，但却是在歌颂自然界的美。至于吟咏织物、衣着等事物的美更是比比皆是：

亲爱的父亲，你能否为我套辆大车？
高大而快疾，我想把美丽的衣服载上，
去河边洗涤，衣服堆放在那里不干净。②
当公主准备离开河滩归返回宫邸，
驾上骡子，收起晾晒的美丽衣服，
目光炯炯的女神雅典娜又想了主意，
让奥德修被惊醒，得见美貌的少女，
少女好把他带往费埃克斯人的城市。③

悲剧诗人埃斯库罗斯在《阿伽门农》中谈到织物的美。当阿伽门农从伊利昂远征归来，面对妻子克吕泰涅斯特拉的虚情假意的欢迎时讲道：

不要把我当一个女人来娇养，不要把我当一个东方的

① 荷马：《奥德修纪》，第6卷第41—46行。
② 荷马：《奥德修纪》，第6卷第57—59行。
③ 荷马：《奥德修纪》，第6卷第110—114行。

君王,趴在地下张着嘴向我欢呼,不要在路上铺上绒毡,引起嫉妒心。只有对天神我们才应当用这样的仪式表示敬意,一个凡人在美丽的毛毡上行走,在我看来,未免可怕。①

其次,将美丑和审美快感相联系。赫西奥德在《神谱》中,将美丑与令人感到快感与否联系起来了,但这里的"美"在原文中已是用带有抽象意义的"kalon"而不是上面荷马那样更多地用具体意义上的"kallos":"缪斯和美惠女神们,这些宙斯的女儿……唱美的歌:'美的使人感到快感,丑的使人感到不快。'"②

再次,将美与美德联系起来。女诗人萨福则认为,人的形体的美只是外表上的美,只有"好人",即有美德的人才是美的:"一个美的人,只是在外貌上看起来美,但是,一个好的人同样才会是美的。"萨福实质上将美与善结合起来,这是希腊人的传统观念。

又次,值得注意的是,根据新柏拉图主义叙利亚学派创始人扬布利柯(约公元270—337以前)在他的《尼各马科算术》中记载:毕达哥拉斯学派将美来称谓数字"6",这在认识上是一个跃进,将美与抽象的数联系起来,这与该派认为的事物由于数而显得美的观点是一致的。③

还值得注意的是,赫西奥德的认识已经进展到事物内在的尺度和适度,虽然他并未将这两个概念与美这个范畴直接联系起来,但实质上体现了古希腊人习惯于将美和尺度、适度联系起

---

① 埃斯库罗斯:《阿伽门农》,第917—924行。

② 赫西奥德:《神谱》,根据塔塔科维兹《古代美学》第40页。

③ 资料来自《希英大辞典》第869页"kallos"词条,但该辞典未提供原始材料的引证。

来的传统观念：

> 你要把握好尺度，在诸事中适度是最好的。[1]
>
> 对任何事情，不要有太多的要求；在人类的一切活动中，适度是最好的。[2]

将适度、尺度等观念和美相联系，这是希腊人的传统观念，以后在哲学和美学思想的发展中得到具体体现。早期毕达哥拉斯学派的代表人物之一的菲罗劳斯，就将与“尺度”、“适度”相近似的“秩序”与“匀称”看作是美的本质。柏拉图虽一再申述和论证美的事物之所以为美，在于模仿或分有美理念，但在晚期的对话篇中，也将人的形体的美丑与尺度联系起来，在讨论到技艺时，将美与尺度、适度联系起来，甚至进而将尺度、匀称与美相等同。亚里士多德在从第一哲学、形而上学高度讨论美的同时，又从事物的内在关系来讨论美的本质，肯定秩序和匀称是美的本质。

综上所述，正由于反映、体现、提炼传统观念的诗人们，进展到将美与善、美与快感、美与尺度和适度等相联系，表明当时希腊人已走到美学思想的产生的前夕。但是美学思想的产生，毕竟要以审美主体和审美客观的相互关系，以及对审美主体和审美客体的一定认识为前提，而对这些问题的认识，是与哲学密切相关联的。因为，这些问题的解释要以对哲学基本问题（存在和意识）的一定认识为前提的。所以有必要概述与美学思想的产生密

---

① 赫西奥德：《工作与时日》，第694行。

② 赫西奥德：《神谱》。这段话根据《古代美学史》第40页的原文和英译。该书作者所标的页码第401行，在勒布古典丛书版本中未找到。

切有关的希腊早期哲学的基本特征。特别值得注意的是，早期希腊美学和早期哲学几乎是同时产生的，美学思想家本人往往也就是哲学家，这个传统一直体现在古希腊罗马美学史中。美学本来是尚未分化的哲学的组成部分，即使发展成为独立的学科后，它们之间依然存在着密切联系。

第四节 哲学

要是说希腊哲学史是从米利都学派开始的话，那么希腊美学史则是从毕达哥拉斯学派开始的。这不仅仅是由于史料依据不足，更是因为毕达哥拉斯学派和宗教的联系更为密切，而美学思想的产生和形成和宗教神话及文艺的关系更为密切。以毕达哥拉斯、赫拉克利特、恩培多克勒、德谟克利特为代表的美学思想，深深打上他们的相应的哲学世界观的烙印，前后经历不到二百年。

一 以自然为主要研究对象

这个时期的美学思想家，以毕达哥拉斯及其学派、恩培多克勒和德谟克利特为代表的哲学家，主要是从事数学和自然科学的研究，因此他们的哲学是自然哲学，很少涉及到社会和伦理道德等。这种带有根本性的特征，也体现在他们的美学思想中。

这种以自然为主要对象的特征，渗透到这个时期的美学思想的各个方面。首先，未将与美有关的问题和社会伦理道德问题联系起来，其有关美的范畴既未涵盖及善，反之也未将美包蕴在

善这个范畴中。其次，未将美学问题的探讨与文学艺术密切联系起来，以致早期毕达哥拉斯学派即便显示出富有思辨特征的思想家，也更多地追求抽象的、纯思辨意义上的凝神观照，不像后世的柏拉图由于密切关注文学艺术，不仅关注纯思辨的凝神观照，而且还重视审美意义上的凝神观照。再次，忽视文学艺术的社会功能。从好的方面看，未曾将美和文学艺术理论的探讨从属于“文以载道”的目的，但是美学和文学艺术的研究，毕竟与社会密切相关的，其社会功能是客观存在的，不能回避的。以德谟克利特为代表的原子论哲学已开始关注社会和道德问题，但未将美学思想和它们联系起来。

这是就以自然为主要对象而导致的消极方面来说，但也有其积极的一面。特别是这个时期的自然哲学关注自然，特别是早期毕达哥拉斯学派，将对美的探求与宇宙学、谐音学的研究密切结合，从而使其美学思想带有气势恢弘的宇宙学特征，显得大气。从而体现出其整个美学思想给人以整体的崇高感，而不是鼠目寸光地停留在枝节问题的探讨上。

二 致力于探讨万物的本原

早期自然哲学的根本特征之一，是热衷于探求万物的本原（根源），在他们看来客观世界中形形色色的万物，既是相互联系的，又是在运动、变化、发展的整体。他们要探求万物的本原，就是要寻求多中之一，提出了关于世界的统一性问题。自然哲学上的这种对本原的追求，对美学思想的形成和发展的影响是无与伦比的，确定了整个时期美学思想的出发点和发展方向。

早期毕达哥拉斯学派的本原观，对美学思想的影响尤其显

著。该派既不像米利都学派和赫拉克利特那样，以某种具体的东西如“水”、“气”、“火”为万物的本原，也未抽象到像柏拉图那样以空洞的、无内容的“理念”为本体，而以介乎两者之间“更高一级的实在”的“数”为万物的本原。在声称“万物由于‘模仿’数而存在”的同时，紧接着就提出“事物由于数而显得美”。这点对整个希腊罗马时期的美学的形成和发展起着导向作用，影响和推动美学思想家去探求美的事物之所以成为美的那种本质、本体。循“事物由于数而显得美”观点发展，确实存在着向唯心主义发展的更大的可能性，对柏拉图来讲是这样，对亚里士多德的第一哲学意义上的“美”的学说来讲也是这样。这种方向不仅对整个希腊罗马直到普洛丁的美学思想的影响是显而易见的，对整个西方美学思想的发展的影响也是不能低估的。这点，对整个希腊罗马美学思想之所以是唯心主义占到主导地位，不是没有关系的。

但又必须指出，也正由于毕达哥拉斯学派中又有人揭示出，“秩序”和“匀称”是美的、有用的，反之，“无秩序”和“不匀称”则是丑的和无用的；并同时把这种“秩序”和“匀称”理解为存在于美的事物内部的关系，它们不能离开可感事物而独立存在，更不能像“数”那样先于美的事物而独立存在，那么，循此发展下去，美学思想就可能通向唯物主义。这种观点，不仅在柏拉图的美学思想中有所反映，在亚里士多德以及晚期希腊美学思想中都有所反映，直到普洛丁才明确断言美不是匀称、比例、适度、和谐，将美的事物之所以为美完全归诸分有美理念。

三 灵魂和肉体的分离与对立

早期自然哲学家，尚未意识到主体与客体、认识的主体与客

观世界的完全分离和彼此的对立，但接受传统宗教神话的灵魂观，将灵魂和肉体彼此分离和对立起来。

正是从这种彼此分离的灵魂肉体说出发，出现了拯救灵魂的必要性，这样巫术、宗教神话中的净化观念和神秘祭典说也就浸淫到美学思想中来。诸如通过神秘祭典、音乐和知识的追求使灵魂得到净化，重视凝神观照在把握美的本质的历程中的独特作用，表明前美学思想巫术宗教神话传统观念的深厚影响。正是这些传统观念，促使非理性思维方式在希腊罗马美学思想中长期占有重要地位，即便是像缔造理性主义美学的代表人物苏格拉底和柏拉图也难以摆脱，以后在晚期的代表人物普洛丁的美学体系中显示得更为突出。唯独亚里士多德在这个问题上基本上摆脱了传统观念的束缚。

四 唯物主义的素朴性

除了根深蒂固的传统巫术宗教神话观念的影响，随着自然哲学中体现的理性因素的孕育和滋长，素朴的唯物主义哲学也产生出来了，以赫拉克利特和德谟克利特为代表的这种世界观也浸润到美学领域中。具体体现在模仿说上。

正因为赫拉克利特在万物本原说上持素朴唯物主义观点，从而将这种观点来解释艺术对现实的关系这个根本问题，认为绘画、音乐和书法等艺术都是模仿自然。

德谟克利特也同样如此，认为歌唱艺术是模仿自然界，人是从天鹅和夜莺等鸣鸟学会唱歌的。

也正因为早期自然哲学家们的唯物主义是素朴的唯物主义，所以他们中有的人在肯定万物的本原是物质性的东西，肯定

世界万物的多样性统一于物质性的同时，也可以在艺术创作上接受灵感说。甚至像恩培多克勒这样的哲学家，在自然哲学、在万物本原问题持唯物主义观点的同时，又可以接受宗教神秘主义的灵魂不朽轮回转世说，以及两个世界的学说，甚至认为通过禁忌吃肉、豆类、月桂等来达到灵魂的净化。

由此也足以表明素朴的唯物主义世界是不能抵御和清除巫术、宗教神话等传统观念的影响的，即在同一个人的哲学和学说体系内，可以同时接纳互不相容的组成部分。

五 辩证法的自发性

早期自然哲学中充满着自发辩证法，特别是他们的对立统一学说，推动了对美的本质的探讨。

早期毕达哥拉斯学派最早提出对立的原则是万物的本原，他们的与宇宙学密切相联系的美学，正是以这种对立的原则去探索美的本质。认为和谐来自对立，和谐是不同因素的统一，是相反因素的协调；并进而以此去探讨音乐，将乐音解释为对立因素的和谐的统一，将不协调的导致到协调；并将这种观点贯彻到宏观的宇宙中去，得出整个井然有序的宇宙发出谐音的结论。赫拉克利特则更是将对立的统一与美的本质联系起来，认识到不同的音调造成最美的和谐。此外，并以辩证法的观点，揭示出美的相对性和绝对性。

六 直 观 性

早期自然哲学家将他们的素朴唯物主义运用到认识论中

去，根据当时自然科学的成就，特别是生理学和光学领域中的成果，对人这个主体的认识活动的机制进行了初步的探讨。

恩培多克勒从四元素物质本原说出发，认为任何物体都有连续不断的、细微不可见的元素粒子放射出来，从而把人的认识活动解释为从主体眼睛和客观物体各自发出的两股射流相互作用，由于“同类相知”而形成的认识。德谟克利特在这种流射说的基础上提出了影像说，认为视觉是眼睛和对象彼此发出的原子射流相互作用产生的视觉影像，它是对客观事物的真实映象。这些素朴的唯物的反映论观点的提出，在当时说来无疑是杰出的成果。

但它们都带有直观性的特征，仅仅将人的认识解释为人的感受器官在与事物的直接接触中产生的感觉、知觉和表象，不懂得人的认识是在社会实践的基础上对客观事物的能动反映，只是把人的认识看作是照相或镜子那样机械静止的反映。

也正是这种认识论上鲜明的直观性特征，导致整个希腊罗马时期的持唯物主义观点思想家的美学观，都带有直观性这种特征。这种素朴的直观性，同马克思所讲的那种具有社会实践意义的美的直观性有本质上的区别：“人也是按照美的规律来建造”，人可以“在他所创造的世界中直观自身”①。

素朴唯物主义的这种直观性，忽视审美主体在创造和认识美中的主观能动性。随之而来，进入古典时期，由于人本主义思潮的蓬勃兴起，审美认识主体的觉醒，客观上促使苏格拉底和柏拉图创建了理性的、思辨的同时也是唯心主义的美学体系。

---

① 马克思：《一八四四年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷第97页。

希腊美学思想是在特定的希腊文化—文明中形成和产生的。古希腊文明是在地中海、西亚、北非、南欧文明地区中形成和发展起来，它在广泛持续地接受更为古老的以西亚、北非为代表的东方文明的影响的同时，又开创了自己的辉煌的以基克拉泽斯文化、米诺斯—迈锡尼文明为代表的青铜文明，从而成为人类童年时代"发展得最完美的地方"。随着生产力和商品经济的发展，出现众多的小型的城邦国家并开拓了一大批殖民城邦，从而较好地摆脱了血缘氏族社会固有的束缚，人逐步意识到自身的独立和价值。

希腊人的思想方式，既和其他古老民族一样经历从巫术宗教神话到科学的历程，但他们的宗教神话的独特的拟人化特点，以及与文化、文艺、审美有关的充满人文主义的神话的丰富内涵，不仅促使希腊人形成自己的独特的自然观和社会关系观，而且形成了一系列和美学思想有关的素朴观念。进而在自然哲学的影响下，并和自然哲学一起形成和产生美学思想。由于这种自然哲学带有鲜明的直观性特征，忽视实践的作用，看不到和忽视审美主体在创造和认识美中的主观能动性，因此，在继起的古典时期的美学思想的发展，就由智者、苏格拉底和柏拉图等唯心主义地发展了这种主观能动性，结果导致唯心主义美学思想在希腊美学史中长期占据主导地位。

第一章　毕达哥拉斯和毕达哥拉斯学派

希腊美学的形成和发展，是与其哲学紧密联系在一起的，所以早期希腊美学的发展与早期希腊哲学的发展一样，大体上可以分为两大支。一支是由希腊伊奥尼亚族在东方小亚细亚伊奥尼亚地区建立的殖民城邦形成的，从米利都学派开始，经由赫拉克利特和恩培多克勒、阿那克勒戈拉，一直到以德谟克利特为代表的原子论。另一支是由多利斯族在西方意大利殖民城邦形成的，以早期毕达哥拉斯学派和爱利亚学派为主要代表。它们之间在思想上形成鲜明的对比。亚里士多德在《形而上学》中，就将它们划分开来，第欧根尼·拉尔修（约200—约250）沿袭了这种划分：

> 在讲完从泰勒斯发端的伊奥尼亚哲学，并且研究了它的著名人物以后，现在我们来叙述意大利的哲学。它是从指环师涅萨尔科的儿子毕达哥拉斯开始的。[1]

要是说，早期希腊哲学是从米利都学派开始的话，那么美学

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第8卷第1章第1节。

则是从毕达哥拉斯及其学派开始。因为,西方美学中的一系列重要范畴如模仿、净化、和谐、比例、观照的形成,是与该学派的数理学科中数学和音乐的研究,以及宗教信仰紧密联系在一起的。①

第一节 毕达哥拉斯、学派和盟会组织

毕达哥拉斯、毕达哥拉斯学派及其盟会组织的学说、内容、活动及其演变,可以说是希腊哲学—美学史上最为复杂的现象之一。首先是由于时间跨度长。从公元前六世纪末开始,直到公元三世纪在罗马帝国时期告一段落,前后达八百年之久。以后逐渐融入新柏拉图学派,例如该派奠基人普洛丁(公元205—270)的哲学—美学思想中,就体现出毕达哥拉斯学派的影响。其次是资料依据不足。早期毕达哥拉斯学派(从公元前六世纪末到前四世纪前半叶)主要是个宗教团体,他们的教义是秘不外传的。对他们的研究主要是依靠该学派菲罗劳斯(约公元前474—?)和阿尔基塔斯(鼎盛期公元前四世纪前半叶)的残篇,以及柏拉图、亚里士多德和后世新柏拉图学派等的记载。又其次,学说的具体归属难以确定。毕达哥拉斯学派并非是一个纯粹哲学学派,而是带有浓厚宗教色彩的盟会组织,门徒们奉毕达哥拉斯为宗师,将他们的思想学说归诸这位宗师。所以某种学说、观点及其时间的

① 关于毕达哥拉斯学派在美学发展史上的这种独特的地位,西方学者也有相类似的论断:"毕达哥拉斯学说——审美学说的一个最早范例"。(吉尔伯特等:《美学史》,第17页)"以毕达哥拉斯学派的思想为开端,希腊人的艺术理论就是一种数学的理论。"(塔塔科维兹:《古代美学》,第167页)

归属上难以具体确定。这里限于讨论早期毕达哥拉斯学派美学思想，以及与此直接有关的哲学学说。

毕达哥拉斯（约公元前570—约前499）出生于小亚细亚沿岸希腊人建立的殖民城邦萨摩斯岛，该地是当时地中海地区主要的和最富裕的城邦之一。他在青少年时代就热衷于研究学术和宗教仪式，到过希腊各地和国外，在思想上受到最早提出灵魂不朽轮回转世说的费瑞居德（Pherekydees Syros，鼎盛年约公元前550）的影响：

> 涅萨尔科的儿子毕达哥拉斯，起初勤奋地探讨数学和算术，后来却像费瑞居德一样沉溺于兜售奇迹了。①

希腊"历史之父"希罗多德曾记载毕达哥拉斯到过埃及并住了相当长一段时间。他通晓埃及文字，当过埃及神庙的僧侣，参加过祭典和秘密入教仪式，接受了当地流行的灵魂不朽轮回转世及种种宗教禁忌的教规和习俗。② 返抵萨摩斯后，对当时的僭主波吕克拉底的治理不满，从而移居希腊在南意大利的殖民城邦克罗顿。

克罗顿地处布鲁提（今意大利的卡拉布里亚）地区东岸，当时该城邦已败于邻邦洛克里。由于毕达哥拉斯的到来，各方面情况有了改进，以致在今后相当长的时期内，成为该地区最强大的一个城邦。

---

① 《亚里士多德残篇选》，第134页，牛津1952年。

② 希罗多德：《历史》，第2卷第37、81、123节，第4卷第95—96节；杨布利柯：《毕达哥拉斯传》，第18节。

毕达哥拉斯到来后，很快就吸引了一大批门徒，组成了毕达哥拉斯学派的盟会。它既是一个宗教信仰和科学研究的团体，又是一个政治集团，毕达哥拉斯本人受到人们的高度尊崇。以致柏拉图在《国家篇》中，将他与立法家莱喀古斯之于斯巴达，梭伦之于雅典等的作用相提并论，赞扬他确立了一种备受赞美的生活方式："毕达哥拉斯以他的智慧特别受到赞美，他的追随者们直到现在不是仍然在赞扬和追求这种被称为毕达哥拉斯的生活方式吗？"①

毕达哥拉斯学派盟会组织，展开了三方面的活动。（一）从事宗教信仰活动。由"信条派"组成，主要接受毕达哥拉斯学说中的宗教神秘主义，信奉灵魂不朽轮回转世，以及万物血缘相通，推行种种禁忌，如禁吃豆子、红鱼和黑尾鱼，禁止用铁去拨火，不要坐在量斗上等。他们的思维接近原始模式。（二）从事政治活动。当时克罗顿等城邦是由毕达哥拉斯学派及其盟会来治理，在该地区重新建立了秩序、自由、文明和法律："他（毕达哥拉斯）在那里为意大利的希腊人立法，他和他的门徒获得极大的尊敬。他们几乎有三百人，出色地治理着城邦，把他们政制搞成真正的贵族政治。"②（三）从事哲学和数理学科的研究。几何学中勾股定理即由毕达哥拉斯所发现，故被命名为"毕达哥拉斯定理"。他的门徒中的"数理学派"，在算术、几何学、天文学、宇宙学、谐音学等方面都获得了可观的成绩。

毕达哥拉斯本人当时即以智慧闻名于希腊世界，自称爱好智慧，以"爱智者"（即"哲学家"）自命。比他稍后一点的赫拉克利

① 柏拉图：《国家篇》，600B。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第8卷第3节。

特，虽然对毕达哥拉斯表示轻蔑，但也承认他“博学”，承认他在从事科学探索上“超过其他所有人”①。根据第欧根尼·拉尔修的记载，毕达哥拉斯是最早提出“哲学”和“哲学家”(即“爱智者”)这些名称的：

> 第一个使用哲学这个词，并称自己是哲学家或爱智者的，是毕达哥拉斯；因为他说过，只有神是智慧的，任何人都不是。②

和神相比，人最多只能爱好智慧，也就是爱神。

毕达哥拉斯和他的门徒们在克罗顿等城邦掌权，据说达二十年之久。他们的影响遍及南意大利各地，直至西西里岛。大约在公元前500年左右，他们遭到了严重的打击，毕达哥拉斯被捕杀。特别是到了公元前460年左右，遭到更沉重的毁灭性的第二次打击，他们在各地的聚会场所纷纷被捣毁，在各城邦的领导人也被杀掉。结果，导致一批毕达哥拉斯学派成员避居希腊本土，他们的学说也因此影响了智者和柏拉图。早期毕达哥拉斯学派的发展，也因此告一段落。

第二节　数和美

毕达哥拉斯及其学派的哲学—美学观点，同其对数学的研

---

① 《赫拉克利特残篇》，第4和第129则。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第1卷第12节。

究的成果是密切相关的。当时希腊语"mathematikos"的含义是比较广泛的,包括数学和其他各门自然科学,直到在柏拉图的著作中,依然使用这种广泛的含义。这个学派,至少在算术、几何学、天文学、宇宙学、谐音学等方面,都获得了可观的成绩。而在这些学科的研究中,他们特别着重研究了其中的数的关系。毕达哥拉斯学派的哲学—美学学说,可以说主要是建立在数学研究的基础上的。

一 数是万物的本原

毕达哥拉斯及其学派的哲学—美学思想的核心,就是认为"数的本原就是万物的本原"。

根据亚里士多德的记载,这个学派孜孜从事数学的研究,认为在万物之中,数自然是最先的,而且他们似乎发现了数同存在的和生成的事物有较多相似之处,比在火、土、水中能找到的更多。例如,某种数是正义,另一种是灵魂和理性,再有一种是机会,几乎所有一切别的东西无一不可以用数来表述。还有,他们看到音律的特性和比例也是可以用数来表示的。一切其他事物,就其整个本性来说,都是以数为范型的。因此,数在整个自然界中是居于第一位的东西,所以他们认为数的元素就是万物的元素。认为整个宇宙就是一个谐音,也就是数。而且,数和音阶的一切特性,都是与整个宇宙的属性、区别以及整体的安排相一致的。①

这里,亚里士多德所记载的大体上指的是从巴门尼德(约公元前515—约前445)到德谟克利特(约公元前460—约前370)

① 亚里士多德:《形而上学》,985^b23—986^a12。

同时或稍早时期的该学派的学说。所以可以作为讨论早期毕达哥拉斯学派哲学—美学思想的依据。循此，要讨论两个相互联系的问题：(1) 他们为什么认为数是万物的本原；(2) 数和具体事物的关系是什么。

二　数是"更高一级的实在"

毕达哥拉斯及其学派之所以认为数是万物的本原，首先是认识到万物与数有更多的相似之处。与其像伊奥尼亚哲学家那样，以水、气、火等具体物质性元素作为万物的本原，还不如以抽象的数来作为万物的本原。毕达哥拉斯学派所说的万物，已经不仅仅是指可感的事物，而且还包括到正义、理性、灵魂、机会、美等抽象的存在。因此，仅用物质性的元素水、气、火等来解释它们是困难的，只有用抽象的原理才能解释它们。这表明，以这个学派为代表，人们的认识已经发展到在更广泛的意义上考虑统一性的问题。传统的"本原"这个范畴，在毕达哥拉斯学派那里已经具有抽象的原理或原则的含义了。

其次，认识到万物之中都存在着某种数量的关系。毕达哥拉斯从铁匠铺中铁匠打铁时发出的谐音中得到启发，通过试验，开始发现音程和弦的频率之间的关系。这种发现在人类认识史和科学发展史上都有重大意义。表明，毕达哥拉斯学派由于将数学应用到音乐中，从而成为科学的声学理论的奠基人，这种理论深深地渗入到他们的体系中。[①] 并也正像著名的希腊哲学史家伯

① 参见塞克斯都·恩披里柯《皮浪学说纲要》第3卷第18、155节，《驳数理学家》第4卷第6—7节，第7卷第95节，第10卷第283节。

奈特指出的那样："有充分理由假定，毕达哥拉斯是这样推论的：要是乐音能归结为数，那么任何其他东西为什么不能归结为数呢？"① 从而认为万事万物中，都存在着某种数量关系。

再次，认识到数是更高一级的实在。毕达哥拉斯所认识到的数是万物的本原，不仅是从感性的东西、而且也是从对非感性的东西的认识中概括出来的。数本身是静止不动的，它是"更高一级的实在"②。从而认为数具有伟大的力量："总的来讲，作为数学家的毕达哥拉斯学派，把伟大的力量归诸数，认为万物的本性是受数支配的。因此，他们总是重复：——万物都和数相似。"③ 从而对柏拉图的理念论有深远的影响："那些坚持基本元素是元形体的人们中，毕达哥拉斯学派认为数是万物本原，数理学家们认为是有形体物的限制，柏拉图则认为是理念。"④ 亚里士多德的形式质料说，实质上也是毕达哥拉斯学派这种学说的继续。

三 万物模仿数

既然数是万物的本原，那么万物和数的关系究竟如何？万物究竟是如何由数派生的？毕达哥拉斯学派是以"模仿"说来解释万物和数的关系的。

亚里士多德谈到，毕达哥拉斯学派由于看到万物和数有许多相似之处，所以他们认为："一切其他事物，就其整个本性来

---

① 伯奈特：《早期希腊哲学》，第107页。

② 亚里士多德：《形而上学》，989^b29—990^a12。

③ 塞克斯都·恩披里柯：《驳数理学家》，第4卷第2节。

④ 塞克斯都·恩披里柯：《驳数理学家》，第9卷第363—365节。

说，都是以数为范型的。”[1] 正是在他们的影响下，柏拉图肯定了另一类“本体”——“理念”：

> 多数的事物是由于分有和它们同名的理念而存在的。只有“分有”这个词是新的，因为毕达哥拉斯学派说，事物是由于“模仿”数而存在的，柏拉图则说事物由“分有”而存在，只是改变了名称而已。但对于形式的分有或模仿究竟是什么，他们并没有说明。[2]

但是，由于无论是作为被模仿的范型的数，还是作为模仿它的摹本的事物，本身都是不动的。所以，如果没有第三者（例如神）来造成这种模仿或分有，单是模仿者（或分有者）和被模仿者（或被分有者）自身，都是不能实现这种模仿（或分有）活动的。所以，无论是毕达哥拉斯学派的模仿说，还是受其影响的柏拉图的分有说，都是不能成立的，都是经不起认真分析的。因此，亚里士多德批评他们：“不过是空言和诗意的比喻而已。”[3]

可是，这种学说对美学的形成有深刻的影响。由于毕达哥拉斯学派揭示了音程的数学基础，将不同谐音之间的关系、将音调的质的特殊性，归结为有客观依据的数的关系，标志着希腊美学的开端。这一发现，揭示了希腊美学的形成和发展一开始就与数学—自然科学以及哲学的形成和发展之间，有着内在的深刻联系，表明古代美学一开始就是人类认识和解释客观世界的活动

---

① 亚里士多德：《形而上学》，$985^{b}32$—33。

② 亚里士多德：《形而上学》，$987^{b}9$—14。

③ 亚里士多德：《形而上学》，$991^{a}21$—22。

的一个有机组成部分,从而也是哲学的一个有机组成部分。

四 “事物由于数而显得美”

亚里士多德指责锡勒尼学派的创始人亚里斯提卜(Aristippus,约公元前435—约前360)借口善和美是有区别的,从而认为数理学科和美无关。他声称,数理学科虽然并不直接讨论美,但它们指出了美的结果或定义,也就不能说数理学科与美无关了。因为,美的主要形式是秩序、匀称和明确性,正是数理学科最明确地揭示了它们。所以,当数理学科在谈论这些东西时,“也就是以某种方式谈论美的原因”①。亚里士多德的这种观点,对研究古希腊美学,特别是早期毕达哥拉斯学派建立在数理学科的研究基础上的美学,尤其是有启示的。

五 秩序和匀称

早期毕达哥拉斯学派的主要成员之一的菲罗劳斯,就曾经将秩序和匀称同美联系起来:

> 秩序和匀称都是美的和有用的,而无秩序和不匀称则是丑的和无用的。②

---

① 亚里士多德:《形而上学》,1078^{a}34—^{b}6。这点在讨论亚里士多德的美学时,将具体讨论。

② 斯托拜乌:《文摘集》,第4卷第1节;菲罗劳斯:《残篇》第4则。

怀疑论学派的塞克斯都·恩披里柯则进一步记载下毕达哥拉斯学派所坚持的有关观点，指出，该学派将艺术的产生与“比例”联系起来，并将比例归诸于数，雕塑、绘画等所以显得美，都是由于数或比例。并还指出，他们的这种观点，来自对艺术品的认识的结果：

> 没有一门艺术的产生不与比例有关，而比例正是存在于数之中。所以，一切艺术都产生于数……因此，雕塑和绘画中存在着某种比例。由于这种比例，它们达到了完满的和谐。一般说来，每一门艺术都是一个知觉系统，而系统就是数；因而，人们可以恰当地说，“事物由于数而显得美”。这种情况意味着得力于一种能够判断、并与那些构成所有事物原则的数相联系的心灵。这就是毕达哥拉斯学派所坚持的原则。①

由此可见，毕达哥拉斯之所以能将比例、数和美联系起来，不仅是与数理学科的研究有关，而且与当时希腊的绘画造型艺术的发展有关。这种认识不是孤立的，当时希腊的艺术家们也对此有所认识。活动于公元前五世纪的著名希腊雕刻家和理论家波利克里托，这个菲迪亚斯的同时代人，就是其中的一个代表人物。在他的著作《法规》中就指出，身体的美在于各部分之间的匀称和适当的比例。他在这部著作里，将身体方面的一切比例、匀称都揭示出来，提出身长与头部的标准比例是7：1。其著名的作品《荷矛者》雕像，就是按这个比例雕塑出来的。由此可见，

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳数理学家》，第7卷第106节。

"身体美确实在于各部分之间的比例对称"①。尽管毕达哥拉斯学派的美学中有不少唯心主义因素，而他们将数看作是万物的本原，将数与和谐等联系起来，确是从对音乐、各种技艺、语言等的研究所得出来的认识成果。在由斯托拜乌保存下来的早期毕达哥拉斯学派的代表人物之一的菲罗劳斯的一则残篇中，就曾指出:你不仅仅可以在超自然的和神性的存在中看到，数的本性及其力量在起作用，而且可以在人的各种活动和语言中，看到它们在起作用；它们不仅贯穿于一切技艺的生产，而且也存在于音乐之中。所以,"数的本性与和谐是不容许虚假的"②。

第三节 和谐

毕达哥拉斯学派不仅认为数是万物的本原,而且还认为对立也是万物的本原。

一 和谐来自对立

亚里士多德记载到,毕达哥拉斯学派中的另一些人说有十对本原:"有限—无限、奇—偶、一—多、右—左、雄—雌、静—动、直—曲、明—暗、善—恶、正方—长方",并明确规定它们是相反

① 盖仑:《医书》,第1卷第9章。转引自《西方美学家论美和美感》第13—14页。

② 斯托拜乌:《文摘集》;菲罗劳斯:《残篇》第4则。

的东西;“‘相反’是事物的本原”①。

根据这一派的见解,作为“相反”的“对立”导致和谐。公元一世纪时期毕达哥拉斯学派哲学家和数学家尼各马可在他的《算术引论》中,就记载下菲罗劳斯的这种观点:

> 和谐总是来自对立,因为和谐是不同因素的统一,以及是相反的因素的协调。②

尼各马可又不指名提到另一些早期毕达哥拉斯学派的成员,也有相类似的观点:

> 一般地说,和谐起于差异的对立,因为“和谐是杂多的统一,不协调因素的协调”(引斐安的话),毕达哥拉斯学派(柏拉图往往沿用他们的学说)也说:音乐是对立因素的和谐的统一,把杂多导致统一,把不协调导致协调。③

毕达哥拉斯学派虽然不是最早论述有关对立问题的哲学家,但是认为万物的本原是一对对的对立的,却是从他们开始的,并进而认为由于一对对的对立的因素,或相反的因素导致和谐统一、协调。表明他们的美学思想中含有辩证法的因素。他们正是以这种辩证的观点来探讨从个人到国家乃至整个宇宙的

---

① 亚里士多德:《形而上学》,$986^{a}22—^{b}4$。

② 尼各马可:《算术引论》,第19章第1节,转引自《西方名著丛书》第11卷第840页。

③ 尼各马可:《算术引论》,转引自《西方美学家论美和美感》第14页。

和谐。

公元二世纪时的柏拉图主义者士麦拿的忒昂(Theon of Smyrna)在他那部专门讨论算术、音乐和谐理论以及天文学的著作中就谈到,毕达哥拉斯学派称音乐是对立的和谐,是对立事物的统一和相互斗争因素的调和。因为,他们不仅要求节奏和旋律,而且要求宇宙的整个系统都要依赖音乐,而音乐的目标就是统一与和谐。神使相互斗争的因素达到和谐。实际上,这正是神运用音乐和医学的最大的目的,即使那些敌对的事物达到和解。正像毕达哥拉斯学派所说的那样,音乐是自然中诸多事物统一的基础,是世界上最好事物的基础。作为一个法则,音乐在宇宙中采用了和谐的形态,在国家中采用了合乎法律的政府形式,在家庭生活中采用了通情达理的方式。它带来了一致与统一。因此,体现和谐与统一的音乐,具有无比巨大的重要作用:

> 他们(毕达哥拉斯学派)说音乐知识的作用与运用,把自身展露在人的四个方面:在灵魂中,在肉体中,在家庭中,在国家中。因为这些事物都需要和谐与统一。①

而柏拉图在许多方面是追随这个学派的。②

二 宇宙谐音

毕达哥拉斯学派通过对数,特别是对音乐的研究,发现和谐

①② 士麦拿的忒昂:《算术》,希勒编的版本,第1卷第12页。转引自塔塔科维兹《古代美学》第87—88页。

(谐音)是由一定的数的比例构成的。他们将这种思想运用到天体上,认为各天体之间的距离,也是按这种数学比例的,因而整个宇宙是一个大的和谐,是一个和谐的秩序井然的宇宙。

"和谐"这个范畴在毕达哥拉斯学派的哲学—美学中占有重要地位。在音乐中是意指将不同音调结合调和在一起,就构成音阶,而基本的音程是和简单的数的比例相一致的。他们使用"和谐"这个范畴,主要是指一定的数的比例关系。他们从研究中发现,凡是符合某种数的比率的,就是和谐,就能产生美感的效果。"黄金分割"(5∶8 或 1∶1.618)的观点,很可能是由毕达哥拉斯学派最先发现的,"和谐"是毕达哥拉斯学派的美学和伦理价值观念中的一个重要范畴。

"科斯摩斯",原意指"秩序"或"好的秩序",到公元前五世纪初期时已有"世界秩序"或"宇宙"的含义了。[1]

早期毕达哥拉斯学派在其天文学、宇宙学、音乐的研究中,将"和谐"与"科斯摩斯"结合起来,从而提出宇宙谐音问题。他们将天体的运动秩序比作音乐的谐音。竖琴的琴弦由于粗细长短不同,但都由于合乎一定的数的比例,所以能够发出悦耳的和谐音调。同样的,天空中的各个星体,由于大小和运动速度不同,也都由于合乎一定的数的比率,所以也能产生出和谐的音调,这就是和谐的谐音。公元二世纪时的亚历山大,曾对毕达哥拉斯学派的这种宇宙谐音说,有如下明确的记载:

> 因为围绕宇宙中心运动的各个天体之间的距离,都是有一定的数的比率的,有的天体运行得快些,有的慢些;运

---

① 《希英大辞典》,第 985 页"科斯摩斯"词条。

动得比较慢的天体发出深沉的音调，比较快的发出高昂的音调；而这些和距离成比率的音调，就结合成为和谐的声音。所以他们说数是这种谐音的起源，由此，他们自然而然地断定数是天体和宇宙的本原。他们说，太阳和地球的距离是月亮和地球的距离的两倍，金星是三倍，水星是四倍，每个个别的天体都处于一定的比率；天体的运行是和谐的，距离越大的天体运动得越快，距离越小运动得越慢，各居间的天体按照它们环行的大小成比率地运行。基于事物和数之间的这种相似性，他们设想存在的事物既是由数构成的，同时它们自身也就是数。①

毕达哥拉斯学派还进而指出：八度音程的比率是2：1，五度音程的比率是3：2，四度音程的比率是4：3。②他们还对我们人类之所以听不见这种宇宙谐音作出了如下的解释："我们没有听到过这种谐音，因为我们从儿童时代起就是和这种谐音一起生长的。"③ 所以听而不闻。

亚里士多德当时对毕达哥拉斯学派的这种宇宙谐音说持怀疑的态度："难以说明的是，我们竟听不到这种声音。"但他并没有对此持彻底否定的态度，在一定程度上还接受了该学派的这种解释：从我们出生时候起，在我们耳朵里的这种声音，就是静止分辨不清，因为，声音和静止是相对的，所以难以分辨。亚里士多德并以铁匠由于习惯于听打铁声，因此以久听而不闻来作出补充的解释："人所遇到的这种情况，正是铁匠所遇到的，他们习

①② 亚里士多德：《亚里士多德残篇选》，第143页。

③ 亚里士多德：《亚里士多德残篇选》，第144页。

惯于打铁的声音，因而这种声音对他们来说是无所谓的。"①

由此足以表明，毕达哥拉斯学派由于将数的比率比例与宇宙天体的运行同其发出的谐音联系在一起，所以这种宇宙谐音说就具有审美含义，因而他们的天文学说和宇宙学学说就具有美学的性质。亚里士多德就深刻地揭示了这种特征："他们认为数的元素就是万物的元素，认为整个宇宙就是一个谐音，也就是数。"②

第四节　灵魂的净化：宗教、沉思和音乐

早期的毕达哥拉斯学派，除了积极参加政治活动外，又是一个宗教团体和从事数理学科研究的组织。毕达哥拉斯的门徒虽有"信条派"和"数理学派"之分，但在学说上不无相互渗透之处，这点在他们通过音乐来使灵魂得到净化的观点上体现得比较清楚。

特别是早期毕达哥拉斯学派的灵魂学说，首先受到费雷居德和埃及宗教的影响，肯定灵魂轮回转世说：

> 毕达哥拉斯对他的门徒们讲些什么，没有一个人能够肯定地说得出来，因为门徒们保持一种异乎寻常的缄默。可是，以下几点是众所周知的：首先，他认为灵魂是不朽的；其次，灵魂能够移居到其他生物体中去，而且循环反复

① 亚里士多德：《论天》，290^b12—30。

② 亚里士多德《形而上学》，986^a4—6。

出现，以致没有一件绝对新的东西；最后，因此可以说一切有生命的东西都是血缘相通的。"①

其次，受奥菲斯教派等的影响，将肉体看作是坟墓，而灵魂则是神性的部分。早期的毕达哥拉斯学派将灵魂看作是不变的、看不见的、神性的，而肉体则是变化的、看得见的、有死的。从而认为，人的灵魂要得到"净化"，才能摆脱轮回，达到不朽。再次，肯定灵魂是一种和谐、谐音。亚里士多德有两则被人们归诸和毕达哥拉斯学派有关的记载：

赞成这种学说的人说，灵魂是一种和谐，因为和谐是由对立组合或结合起来的，而肉体就是对立组合而成的。②

在我们身上似乎有一种类似乐调和谐音的东西，所以有些哲学家说灵魂是一种谐音，别的哲学家则说灵魂具有谐音。③

"轮回转世"说和"肉体坟墓"说，同"灵魂和谐"说是不相容的，但根据记载都是早期毕达哥拉斯学派所主张的。就他们而言，集中到一点，就是通过"净化"才能摆脱肉体对灵魂的羁绊。其不同的成员，就此提出不同的"净化"或拯救的途径。

首先是宗教的途径。早期毕达哥拉斯学派同奥菲斯教派一样认为，凭借神秘的入教仪式，可以使灵魂得到拯救。他们认为，

---

① 波菲利：《毕达哥拉斯传》，第19节。

② 亚里士多德：《论灵魂》，$407^{b}31$—33。

③ 亚里士多德：《政治学》，$1340^{b}17$—19。

灵魂之降生人寰，是作为一种惩罚而被羁绊在肉体中的。通过入教和净化等宗教仪式，当肉体死亡后，得到了净化的灵魂，就可以避免在阴间遭受惩罚，并享受福祉。这很可能是该学派中的“信条派”所信仰的。

其次是通过沉思追求真理的途径。早期毕达哥拉斯学派的思想，宗教迷信的非理性因素和追求真理的理性因素是交织在一起的，热衷于通过理性思考追求真理，以此作为他们的人生理想。第欧根尼·拉尔修记载到这一点：

> 当菲罗斯的僭主勒翁(Leon)问到他(毕达哥拉斯)是什么人时，他说他是“一个哲学家”。他将生活和大竞技场作比，在那里，有些人是来争奖赏的，有些人是带了货物来出卖的，而最好的人乃是沉思的观众。同样的，在生活中，有些人出于卑劣的天性，追求名和利，只有哲学家才寻求真理。[1]

这里所讲的“沉思”即“凝神观照”，它是所有净化中最大的净化，即将自己献身于从事科学研究，即做一个热衷于追求真理的真正的哲学家，这就能最有效地摆脱“轮回”[2]。这正是“数理学派”所热衷追求的，也正是出于摆脱“轮回”，使灵魂达到净化的目的，推动他们积极开展数学、谐音学、天文学、宇宙学等方面的研究。

这种凭借沉思、凝神观照的途径使灵魂获得净化的观点，对

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第8卷第8节。

② 参见伯奈特的解释，见其《早期希腊哲学》，第98页，伦敦1945年。

整个希腊哲学的发展的影响，是极其显著和深远的。柏拉图在《斐多篇》中就接受了这种观点，认为哲学家要从世俗的事务中解脱出来，才能有闲暇进行沉思。灵魂和肉体结合在一起将是不纯粹的，因此要将灵魂和肉体分离开，而这就是净化，灵魂也因此打破肉体的桎梏，从而得到永生。所以，哲学家如果害怕死亡便是最愚蠢的，他应该乐于肉体的死亡，使灵魂得到净化，从此才可以得到真正的智慧。[①] 在《会饮篇》中讲到，人的灵魂凭借"向上引导"的途径，通过审美观照，从个别的美开始最后认识到最高的美的理念。以后，晚期希腊哲学中最后一个哲学家普洛丁，同样也强调，哲学家只有凭借"向上引导"，通过审美观照，才能使灵魂重返故园，重返天庭、回到所从出的第一原理"太一"那里，永享福祉。

由此可见，哲学在毕达哥拉斯学派那里获得了异乎寻常的深远意义，成为摆脱轮回的一种重要途径。"哲学本身是一种'净化'，逃避'轮回'的一种途径。"[②] 就他们而言，灵魂的净化和拯救，不仅仰赖神秘的宗教祭典崇拜，仰赖入教、入盟仪式的净化，而且还要仰赖哲学。这里的哲学，已经含有"理性"和"沉思"的意义，为的是获得真理和理解，标志着哲学的理性思考和宗教信仰的结合。认为整个世界是秩序井然的，具有着美的那种结构上的完满；整个自然是血缘相通的，人的灵魂是和有生命的、活生生的、神圣的宇宙密切相联系着的；同类相知，人越是能认识到某种东西，越是能与被认识的东西同化；人正是凭借沉思（也即是通过哲学）寻求对神圣宇宙秩序的结构的更好理解，从而也就是

① 柏拉图：《斐多篇》，65D—68B。

② 伯奈特：《早期希腊哲学》，第83页。

实现和培育人自身的神性因素。这就是毕达哥拉斯学派凭借哲学，通过凝神观照获得真理，从而净化自己灵魂的真谛所在。

最后是通过音乐的途径。关于通过音乐以使灵魂得到净化，从现有保存下来的资料看，那是这个学派谈得最多，也是谈得最为具体的。

毕达哥拉斯深信，向感官灌输音乐，"对人类来讲是头等重要的事情。随之而来的是，他们能观察美的外貌和形式，并听到优美的节奏和旋律。因此，他是第一个凭借节奏和旋律确立音乐教育的人"①。正是音乐能医治人类坏的品性，使人的心灵恢复到原来质朴的正常状态。根据公元前四世纪时希腊哲学家和音乐理论家阿里斯托森的记载，毕达哥拉斯学派强调音乐对人的灵魂的净化作用：

> 毕达哥拉斯学派凭借医学实现净化肉体，凭借音乐实现净化灵魂。②

正因为这样，毕达哥拉斯让他的门徒们在晚上入睡以前，用音乐驱除白天精神上的激动的回响，以净化他们受到搅动的心灵，使他们平静下来，处在做好梦的状态；早晨醒来，又让他们听人唱特殊的歌曲，和由竖琴演奏的旋律，以清除晚上睡眠中的麻木状态。但也唯独只有毕达哥拉斯一人能听到宇宙天体的谐音：

> 就他（毕达哥拉斯）自己说，他既不创作又不演奏任何

① 杨布利柯：《毕达哥拉斯传》，第65节。

② 克拉默：《轶事录》，第1卷第172节。

其他的同伴们演奏的那种竖琴或歌声的旋律，而只是使用一种秘密的、莫测高深的神圣方法，全神贯注于他的听觉和心灵，使他自己沉浸在流动的宇宙谐音之中。根据他的说法，只有他才能听到并理解这种谐音，以及由这些天体激起来的和声。①

因此，毕达哥拉斯学派高度重视音乐的教育作用。公元三四世纪时的希腊新柏拉图主义作家阿里斯提得·昆得利安在他的《乐记》中曾记载到，毕达哥拉斯学派鉴于音乐的效果，所以主张从儿童时代开始，对每个人进行音乐教育是必不可少的。为此，他们使用了那些被证明是最好的旋律、节奏和舞蹈；进而判定哪些旋律是用于公共仪式上的，他们称之为“法定的”；哪些旋律是属于个人娱乐的。通过把这些旋律运用到仪式中，并保证了它们的永恒形式，通过给它们命名，突出了它们的不变性。②

总之，毕达哥拉斯学派认为音乐在净化灵魂中具有重大的作用。由于灵魂和音乐之间存在着内在联系，都取决于数的原理，所以才有可能通音乐对灵魂起作用，要么完善灵魂，要么腐蚀灵魂。所以，音乐的目的决不只是仅仅予人以快感，而且要塑造人的灵魂或性格。通过音乐，人的灵魂可以摆脱肉体的羁绊而得到净化。所以，就毕达哥拉斯学派而言，音乐是特殊的、独一无二的、不同于其他艺术的艺术。这既是希腊传统的现实的反映，

① 杨布利柯：《毕达哥拉斯传》，第65节。

② 阿里斯提得·昆得利安：《文集》，第2卷第6节。转引自塔塔科维兹《古代美学》第87页。

又在理论上推进了这种传统。可以说是奠定了希腊音乐审美教育理论的基础，不仅对柏拉图和亚里士多德有重大的影响，而且对整个西方的音乐美学都有深远的影响。

毕达哥拉斯和早期毕达哥拉斯学派，是古希腊美学史中从宗教神话和诗等所孕育的萌芽形态的美学观念，向理性形态的美学概念发展的标志。诚然，他们的美学思想远没有摆脱宗教神话和传统观念的束缚，不过，他们的哲学思想虽和宗教神学有联系，但由于他们积极开展数学和谐音学、天文学、宇宙学等自然科学的研究，所以他们提出来的一系列美学概念中，理性的因素已开始占到主导地位。由于将数看作是万物的本原，并进一步将数看作是无形的"更高一级的本原"，将万物看作是模仿数的产物，从而开创了模仿说。由于将数看作是万物的本原，从而将美的本质归结为比例、匀称、和谐，得出"事物由于数而显得美"的结论，这样一开始也就把美学思想的探讨和数理学科的研究紧密结合在一起。由于将和谐看作是对立的统一，将整个宇宙看作是一个谐音，从而使美学思想孕育着辩证法的因素。由于在灵魂的净化这个重大问题上，除了提出遵循流行的宗教途径外，更强调遵循沉思、凝神观照和凭借作为音乐的艺术的途径来达到的，这就使美学思想的发展，一开始就同哲学和艺术紧密结合在一起，因而带有深刻的思辨性，并不断从文学艺术的发展中汲取营养。贯穿在其中的既有唯心主义的因素，也有唯物主义的成分，但唯心主义的因素毕竟是占到主导地位。凡此种种都从根本上影响了整个希腊美学思想的发展。毕达哥拉斯和早期毕达哥拉斯学派之所以能在美学思想上作出如此贡献，并深刻地影响了可以说是整个西方美学思想的发展，这是因为，他们的美学思

想，正是当时希腊世界中占主导的审美观念在理论上的比较完整的反映和概括。

第二章　赫拉克利特

小亚细亚伊奥尼亚地区，继最早的希腊哲学学派米利都学派以后，在附近另一希腊殖民城邦爱菲索，即今土耳其伊兹密尔省首府伊兹密尔附近的库朱克·门代雷斯，出现了赫拉克利特的哲学，它继承了米利都学派的素朴唯物主义传统，将它和自发的辩证法结合起来，并贯注到有关美学问题的探讨中去。由于米利都学派现有的资料中，并无明显的美学思想，所以伊奥尼亚哲学传统的美学思想是从赫拉克利特开始的。

第一节　晦涩的哲学家

赫拉克利特(Herakleitos，约公元前544—约前483)出生于希腊殖民城邦爱菲索，当时是仅次于米利都的繁荣的港口城邦。祖上是该邦奠基人安德罗克王族，他是伯洛松的儿子，本应继承王位，但为了表示宽宏大度，放弃王位，让给他的弟弟。[1] 他为人孤傲自赏目空一切，蔑视希腊世界享有盛誉的诗人、哲学家。他

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家生平和学说》，第9卷第6节。

声称：

> 博学并不能使人智慧，否则它就已经使赫西奥德、毕达哥拉斯及塞诺芬尼和赫卡泰乌智慧了。①
>
> 应该把荷马从赛会中驱逐出去，并且加以鞭笞。②
>
> 涅萨尔科的儿子毕达哥拉斯，在从事科学的探讨上，是超过其他所有人的；他从这些著作中作出摘录，从而得出一种自己的智慧，实际上都只是博闻强记和剽窃行为。③

正因为赫拉克利特表现得与众不同，看不起别人，离群索居，落落寡合，因此别人很难了解他。所以自古以来，赫拉克利特的思想和文风即以晦涩出名。公元前三世纪的讽刺作家、佛利岛的蒂蒙(Timon of Phlius)就称赫拉克利特为"谜样的人"④；后来又被称为"晦涩者"⑤。据说他还有一个绰号："辱骂群众的人"⑥。卢克莱修也曾这样批评过他：

> 是那个赫拉克利特，他以晦涩的语言闻名于愚人中间，而不是闻名于那些严肃的追求真理的希腊人之间。⑦

---

① DK22B40。

② DK22B42。

③ DK22B129。

④ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第9卷第6节。

⑤ 西塞罗：《论目的》，第2卷第5章第15节；转引自格思里：《希腊哲学史》，第1卷第411页。

⑥ 《不列颠百科全书》，第11版第13卷"赫拉克利特"条。

⑦ 卢克莱修：《物性论》，第1卷第640—642行。

从保存下来的残篇看，他喜欢用模糊不清的隐喻的方式来表达自己的思想。这一点，正像他自己在谈到德尔斐神庙中阿波罗神的神谶那样："那位在德尔斐发神谶的大神不说话，也不掩饰，只是暗示。"①

所谓晦涩，是因为赫拉克利特的文章令人难懂。亚里士多德在《修辞学》中曾因此而批评他："写出来的文章应当容易阅读，也就容易传播，这是一般的规则。不能像赫拉克利特的著作那样，那里有许多联结词和子句，连在哪里点标点都有困难。"② 但也有不同的见解，著名的古代传记作者拉尔修就曾赞美他的表述有时是清晰简洁的：

> 不管怎么样，有时他的表述是明晰和清楚的，甚至连最愚蠢的人也容易把握和体验这种精神的崇高，因为他的表达方式的简洁有力是无与伦比的。③

拉尔修还曾记载下一则传说：悲剧诗人欧里庇得斯询问苏格拉底对赫拉克利特的文章的看法，苏格拉底回答说："我所理解的部分是优美的，我敢说，我所不理解的部分无疑也是优美的，但需要像一个潜水探宝者那样去寻根究底。"④ 这则记载的真实性难以确定，但它的确说明了这样一个道理：对于赫拉克利特的文

---

① DK22B93。

② 亚里士多德：《修辞学》，1470^b11—13。

③ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第9卷第7节。

④ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第2卷第22节。

章和思想,需要深入探讨,才能理解它。

赫拉克利特生前是否撰有系统的著作,历来就有争议。拉尔修认为他写过一组连续性的论文《论自然》,它分三篇:第一篇论宇宙,第二篇论政治,第三篇论神学。[①] 并提到,有关赫拉克利特的著作的"注释者是很多的"[②]。这种说法未必可靠,拉尔修所说的这种分类是后来才有的。因此,赫拉克利特生前也许并未写下系统的专门著作,当时流传的可能只是他的言论的汇编。他的残篇或大多数残篇,是作为孤立的陈述或"gnomai"(意见、判断、命题或警句)出现的,它们所包含的许多联结虚词是后来加上去的。在他生前或去世后不久,才有这些言论的汇编,大约是由他的学生编定的。"这就是这本'书',它将赫拉克利特原来口述的言论,编成容易记忆的形式。"[③] 也就是说,以《论自然》的名义被记载下来的赫拉克利特的著作,大体上是类似中国的《论语》、《孟子》那样一类的著作。根据后世作者们的纂辑、校勘、考释,赫拉克利特的残篇约一百三十多则,其中有十则是疑伪的。

据说赫拉克利特生前重视法律,认为人民应当为法律而战斗,就像为自己的城垣而战斗一样。[④] 但当他的同胞要求他为城邦立法时,他却加以拒绝。因为在他看来,当时的爱菲索已经是处于坏的政制的支配下了。他因此避居到当地最受崇敬的狩猎女神阿耳忒弥的神庙附近,和孩子们玩骰子等,拒绝参加政治活动。后来避居山林,由于靠吃树皮草根过活,得水肿病而死,年约

① 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第9卷第6节。

② 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第9卷第15节。

③ 基尔克:《赫拉克利特宇宙学残篇——附有引论和解释的校刊版本》,第7页剑桥1979年重印本。

④ DK22B44。

六十岁。[1] 时间约在公元前480年左右。

第二节　艺术:“模仿自然”

赫拉克利特在艺术对现实的关系这个根本问题上,持素朴的现实主义观点,认为绘画、音乐和书法等艺术都是“模仿自然”。这种观点,无疑是建立在他的素朴的唯物主义本原上的。

早期希腊哲学家,作为自然哲学家都热衷于探讨万物的本原。其中米利都学派致力于从一种物质性元素中去探求万物的本原。泰勒斯(约公元前624—约前547)认为是“水”;阿那克西曼德(约公元前611—约前546)认为是“阿派朗”(apeiron),即“无定限体”;阿那克西米尼(约公元前580—约前525)认为是“气”。赫拉克利特则认为是“永恒的活火”,在他的第三十则残篇中明确地记载到:

> 这个有秩序的宇宙(科斯摩斯)对万物都是相同的,它既不是神也不是人所创造的,它过去、现在和将来永远是一团永恒的活火,按一定的尺度燃烧,一定的尺度熄灭。[2]

由此表明,赫拉克利特所归结为万物本原的火:(1)是“永恒的活火”,它在过去、现在和将来都是永远在燃烧着的。他之所以选择火,因为火是活动变化着的。米利都学派认为万物是运动变化

---

① 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第9卷第3—4节。

② DK22B30。

的，因此万物的本原也应该是运动变化的，无论是水、阿派朗、气都是运动变化的。但是他所说的火，比其他物质元素的运动变化更为活跃，更具有特性。(2)这种永恒的活火，既不是任何神，也不是任何人所创造的。换句话说，它是自然界自我生成的。[①] 表明他是继承米利都学派的唯物主义哲学传统的。(3)更重要的是，一开始就提出宇宙秩序"科斯摩斯"思想。在此以前，毕达哥拉斯学派就提出过这种思想。赫拉克利特则将这种辩证法思想，同唯物主义的本原说素朴地结合在一起。由此可见，这则残篇比较集中地体现了他的核心思想。有的学者称它是："一个庄严的、精心构造的、令人惊奇的宣言。"[②]

赫拉克利特进而阐述他的有关艺术是"模仿自然"的观点。在归诸亚里士多德名下的著作《论宇宙》中，就记载下了赫拉克利特的这种思想。按照赫拉克利特的意思，自然也追求对立的东西，它是从对立的东西产生和谐，而不是从相同的东西产生和谐。例如自然便是将雌和雄配合起来，而不是雌配雌、雄配雄。自然是由联合对立物造成最初的和谐，而不是由联合同类的东西。绘画等艺术品也是这样造成的，因为艺术品是模仿自然：

> 艺术也是这样造成和谐的，显然是由于模仿自然。绘画在画面上混合着白色和黑色、黄色和红色的部分，从而造成与原物相似的形相。音乐混合不同音调的高音和低音、长音和短音，从而造成一个和谐的曲调。书写混合元音和辅音，从而形成整个这种艺术。在晦涩的哲学家赫拉克利特的话

① 卡恩：《赫拉克利特的艺术和思想》，第134页。

② 基尔克：《赫拉克利特宇宙学残篇》，第311页。

里面，也说出了这样的意思。[1]

这里所讲的思想，虽然并非是赫拉克利特的原话。亚里士多德的《优台谟伦理学》就又指名提到赫拉克利特的相类似的思想。赫拉克利特曾批评荷马《伊利亚特》中的这种主张："无论是神祇的倾轧，还是人间的冲突，都会消除。"[2] 因为赫拉克利特认为：

假如没有高音与低音，就没有和谐的弦律，如果没有雄性和雌性，也就没有动物，一切都是相反的。[3]

正因为自然万物都是由于对立才造成和谐的，所以绘画、音乐等也应该如实表现或反映这种和谐，要做到这点就需要"模仿自然"，也只有"模仿自然"的对立的和谐才能构成其为绘画和音乐等艺术品。有的学者认为，艺术"模仿自然"的观点出自亚里士多德，所以这里的模仿观不属于赫拉克利特。[4] 有的学者则认为，作为就艺术意义而言的对现实的"模仿"是始于柏拉图。原来意义上"模仿"一词是：经常用来描绘与僧侣的祭祀活动相联系的音乐和舞蹈，但不用来描述视觉艺术。德谟克利特和赫拉克利特学派用"模仿"这个词表示"遵循自然"，但都不是在"重视事物的外表"的意义上。[5]

上述这两种解释看来是难以成立的。首先，不能因为柏拉图

---

① 亚里士多德：《论宇宙》，396^b13—20。

② 荷马：《伊利亚特》，第 18 卷第 107 行。

③ 亚里士多德：《优台谟伦理学》，1235^a28—30。

④ 参见基尔克《赫拉克利特宇宙学残篇》第 169—179 页。

⑤ 塔塔科维兹：《古代美学》，第 121—122 页。

和亚里士多德在讨论艺术对现实的关系时，提出了模仿说，从而就能据以否定在他们以前也可以有人提出模仿说。其次，更不能由于武断地把“模仿”的发明权归诸柏拉图，因此而把在此以前的模仿说，都等同于描绘与僧侣的祭祀活动相联系的音乐和舞蹈。在此以前更早，“模仿”观念是和原始巫术相联系的。从原始巫术的模仿观念，到描绘与僧侣祭祀活动相联系的音乐和舞蹈意义上的模仿，到早期毕达哥拉斯学派意义上的“万物模仿数”、“事物由于数而显得美”，到赫拉克利特的艺术”模仿自然”，正是体现着古希腊模仿说的发展。最后，赫拉克利特这里所讲的“模仿自然”，正是包括了作为“视觉艺术”的绘画。而且赫拉克利特所讲的，这种“模仿自然”，“从而造成与原物相似的形相”，也正是与“重视事物的外表”有关的。因此，尽管赫拉克利特就艺术“模仿自然”说得不多，但确是推进了希腊古代的模仿理论。

第三节 “不同的音调造成最美的和谐”

赫拉克利特不仅从永恒的活火这种物质形态中去寻求万物的本原，而且还认识到万物处于永恒运动、变化和生灭过程中。这种过程背后存在着内在的不依人的意志为转移的客观规律——“逻各斯”(logos)，万物之所以呈现为这样，是取决于对立的统一。这种学说具有重大的理论意义，“显然这是一条统治整个宇宙的规律”[①]。更值得注意的是，他正是以此去解释美的本质。

① 耶格尔：《潘迪亚：希腊文化的理想》，第1卷《古代希腊，雅典精神》，第182页牛津1980年重印本。

赫拉克利特认识到万物都是对立的统一：

> 在我们身上，生和死、醒和睡、少和老都是同一的，因为这个变成那个，那个又变成这个。[1]

关于这点，正像普卢塔克所解释的那样，因为当一个人从同一泥土培育生物时，他能够毁掉这一枝植物而培育另一枝，又毁掉那一枝，能够这样无休止地一个接着一个地做下去。同样地，自然也以同样的质料生成我们的祖先，然后又毁掉他们而生成我们的父辈，然后又生成我们，一代接着一代。这种继续生成之流是永不停止的，和它相对立的毁灭之流也是永不停止的。[2] 赫拉克利特正是认为一切皆流，像一条永不停止的河流，在这个流动的过程中，一些东西的毁灭，也就是另一些东西的生成。所以，毁灭之流也就是生成之流，生成和毁灭是同一的，生和死也是同一的，一些新的东西生成了，另一些旧的东西毁灭了。既然生成之流和毁灭之流是同一条流，赫拉克利特也就由此得出普遍的结论：

> 上升的路和下降的路是同一的。[3]

以此生动地说明运动变化过程中的对立统一。并对此作出进一步的说明，声称：直和曲是同一的，写字的笔迹既是直的又是曲

---

① DK22B88。

② 普卢塔克：《致阿波罗尼奥的信》，第10章第106E。

③ DK22B60。

的，漂洗铺里称作“螺旋器”的工具的转动，既是直的又是曲的，因为它既向上又作环形运动，因此，这是同一的。①

赫拉克利特进而发现，最能说明对立统一的乃是圆周上的点。因为，在整个圆周上是没有开始和终点的，圆周上的每一点都可以看作是始点又是终点，所以他认为：“在圆周上，起点和终点是同一的。”②

赫拉克利特并没有从理论上说明和论证过对立的统一，他只是从大量经验事实中，用感性的语言说明对立统一是普遍存在的。他的这种认识远远超过了传统观念，因此而嘲笑史诗诗人赫西奥德：“不知道白天与黑夜，因为白天与黑夜是同一个东西。”③

赫拉克利特不仅认识到对立的统一，而且还认识到对立的斗争。这更显示出他的思想比当时人远为深刻之处。当然也不能将他的这种认识，和我们现在所说的“对立的斗争”等量齐观。其中有代表性的残篇是：

> 战争是万物之父，又是万物之王，它使一些人成为神，一些人成为人；使一些人成为奴隶，一些人成为自由人。④

因为在战争中，一个人或生或死，或胜或败，在事先是难以预料

---

① 希波吕特《驳众异端》，第9卷第10章第4节；基尔克：《赫拉克利特宇宙学残篇》，第97页。

② DK22B103。

③ 希波吕特：《驳众异端》，第9卷第10章第2节；基尔克：《赫拉克利特宇宙学残篇》，第155页。

④ DK22B53。

到的，所以赫拉克利特又将它比作儿童玩棋："生命的时间就像儿童玩棋，王权是掌握在儿童手里的。"①

这里要进一步指出的是，赫拉克利特提出"战争是万物之父"时，他并没有因此将战争、斗争与和谐对立起来。相反，他是将"斗争"与"和谐"并提的。他曾经指责荷马将对立斗争与和谐绝对对立起来。因为，如果没有高音和低音，也就没有和谐；没有雌和雄也就没有动物，它们之间虽是对立的但又是统一的，彼此之间虽是有斗争，但正是这种斗争导致和谐。由此可见，赫拉克利特所说的斗争，并不是我们今天所理解的那种你死我活的斗争。实际上，只要是对立面的相互作用，不论是高音和低音的结合产生和谐，或是雌和雄交配产生新的生物，还是战争中你死我活，他都称之为"斗争"。因此，这种斗争是普遍存在的：

> 应当知道，战争是普遍的，正义就是斗争，万物都是由斗争和必然性产生的。②

这样的斗争，即对立面的相互作用，不但是普遍的，而且是必然的。万物都是由对立面的相互作用而产生的，所以，斗争（战争）是万物之父，又是万物之王。

赫拉克利特正是在对立的斗争和统一而导致和谐的意义上来讨论美的。声称对立统一是客观规律（逻各斯），它是不以任何人的意志为转移的：

---

① DK22B52。

② DK22B80。

不要听我的话，而要听从逻各斯，承认一切是一才是智慧的。[1]

这里的“一”，就是指要了解对立统一。赫拉克利特正因为别人不了解这种道理而批评别人，并以弓与琴为例进一步说明这种对立统一的道理：

他们不了解不同的东西是自身同一的，相反的力量造成和谐，像弓和琴一样。[2]

这里所讲的“相反的力量”的这个词 palintonos，原意指：向后弯。也就是当弓绷紧时拉到相反的对立的方向，就在这则残篇中是意指“对立的张力造成的结果”[3]。也就是说，弓弦和琴弦两种相反力量的相互作用，才能演奏出有节奏的和谐的乐曲。

不仅赫拉克利特的同时代人，不能理解这种对立导致和谐的思想，就是在他以后约一百年的大哲学家柏拉图也不能理解这种思想。后者在《会饮篇》中就指名攻击这种弓和琴的比喻。柏拉图借医生厄律克西马库的口说：医生就是要使用相反的东西和谐一致，音乐也是这样。接着他说：

赫拉克利特说过一句含糊费解的话，也许就是这个意思。他说，“一和它本身相反，又和它本身一样，就像竖琴和

① DK22B50。

② DK22B51。

③ 根据《希英大辞典》，第 1292—1293 页。

弓一样。"说和谐就是相反，或者是由还在相反的东西形成的，当然是荒谬的。[1]

柏拉图之所以认为赫拉克利特是荒谬的，是因为：如果高音和低音仍然相反，它们就决不能和谐。因为和谐是协调和一致，如果两个相反的东西还没有调和一致，就不可能和谐。他认为，赫拉克利特也许是想说：高音和低音本来是相反的，现在协调一致了，才产生和谐的音调。[2] 由此可见，柏拉图是抽象地静止地看问题，所以在他看来，如果高音和低音还是相反的，它们就不能协调和谐；如果它们成为和谐了，它们就不再是相反的。也就是说，两个东西或者是对立的，或者是和谐的，只能是其中之一，而不能同时既是和谐的又是对立的。用这种形而上学的思想当然不能理解赫拉克利特的辩证法。用辩证法看问题，则恰恰因为它们是对立的，才能成为和谐；如果不是对立的高音和低音，而是相同的、一样的声音，也就谈不到和谐的问题。承认对立的和谐也就是承认相反相成。

赫拉克利特正是以这种对立统一的观点，来讨论艺术中的美的本质，认为音调之所以美，是由于不同音调的对立的斗争造成的和谐，所以呈现为最美的音调：

互相排斥的东西结合在一起，不同的音调造成最美的和谐；一切都是从斗争产生的。[3]

---

① 柏拉图：《会饮篇》，187A。

② 柏拉图：《会饮篇》，187A—C。

③ DK22B8。

音调之所以美取决于和谐,和谐来自对立的斗争而导致的统一。这样,赫拉克利特也就将美的本质归结于对立的统一。当然,不同的艺术的美取决于不同的、特殊的对立统一。

赫拉克利特正是以此来解释作为对现实的模仿的艺术的,也就是说,他认为艺术是对客观的对立统一的世界的模仿。归诸亚里士多德名下的《论宇宙》中,就曾指名提到赫拉克利特的这种观点:有些人感到奇怪,既然宇宙(世界)是由相反的原则——干和湿、热和冷——组成的,它怎么会长久不消失不毁灭呢?正如人可以感到奇怪,既然城邦是由对立的阶层——富的和穷的、年轻的和年老的、弱的和强的、好的和坏的——组成的,它如何能继续存在呢?他们没有注意到城邦的一致中总是带着最有冲突的特征,从多样性中产生统一,从不同中产生相同,它总得允许各种不同的存在。自然界也同样,从相反的东西而不是从相同的东西组成最初的和谐。艺术在这方面也显然是模仿自然的。绘画在画面上将白色和黑色、黄色和红色的因素混合起来,造成和原物相似的形相。音乐也是将高音和低音、短音和长音混合在一起,从而造成不同声音的和谐。书写则是将辅音和元音混合,从而构成这种艺术。①

这段引证虽然不是赫拉克利特的原话,但正如《论宇宙》的作者所说的那样:"这大体上就是赫拉克利特说法的意思。"② 它以素朴的语言,将艺术看作是对现实的模仿。由于现实世界是对立的斗争而导致的和谐,所以模仿这种现实世界的音乐、绘画等

① 亚里士多德:《论宇宙》,$396^{a}33$—$^{b}18$。

② 亚里士多德:《论宇宙》,$396^{b}19$—20。

艺术，同样也要体现这种由于对立的斗争而导致的和谐，才能呈现为美。因为美在于和谐，不同的音调造成最美的和谐，即对立的高音和低音可以造成最美的和谐。循此，不同的颜色，特别是对立的白色和黑色、黄色和红色，同样可以造成最美的给人以和谐感的颜色。

第四节　美的相对性和绝对性

希腊早期的哲学家除了爱利亚学派的巴门尼德以外，基本上都是自发的辩证法家，甚至连史诗诗人荷马也是这样。柏拉图也认识到这一点，他在《泰阿泰德篇》中曾这样讲道：所有我们说是"存在"的东西，实际上都是在变动的过程中，作为运动、变化和互相结合的结果而存在的。我们说它们是"存在"，是错误的，因为它们没有一个是永远如此存在的，它们总是在变化中。在这方面，可以说除了巴门尼德之外，所有的哲学家（普罗泰戈拉、赫拉克利特、恩培多克勒）都是同意的。还有最伟大的诗人，如喜剧诗人厄庇卡尔谟和悲剧诗人荷马也都同意。荷马说，"俄刻诺斯（海洋之神）是诸神之源，忒提斯女神是诸神之母"，他的意思就是说万物都是从变化之流中产生出来的。[①]

这是因为人们日常接触到的世界万物，无一不是在运动变化中的。在这点上，赫拉克利特的贡献在于将人们日常经验的事实加以概括，提升到一般性的命题：

---

① 柏拉图：《泰阿泰德篇》，152D—E。

人不能两次踏进同一条河流……它分散又结合……接近又分离……。①

踏进同一条河流的人,遇到的是不同的水流。②

我们踏进又不踏进同一条河流,我们存在又不存在。③

这些形象生动的语言,在相当深度上揭示了辩证法的真谛。因此黑格尔是这样高度评价它们的:"当赫拉克利特说:'一切皆在流动'时,他已经道出了变易是万有的基本规定。"④

赫拉克利特提出的万物皆流、万物都是处于运动、变化、发展生灭过程中的观点,无疑是正确的。但是,被认为属于赫拉克利特学派的克拉底鲁(主要活动于公元前五世纪末),则把赫拉克利特这种素朴辩证法思想推到荒谬的极端:

> 将这种观点推到极端,便成为被称作赫拉克利特学派的克拉底鲁的看法,他最终认为人根本不能说什么,而只能简单地动动他的手指。他批评赫拉克利特所说的人不能两次踏进同一条河流,因为他(克拉底鲁)认为即使踏进一次也不可能。⑤

这里,克拉底鲁把赫拉克利特本来是素朴的辩证法思想,推到极端而成为相对主义的诡辩。赫拉克利特用河流的比喻要说明:整

---

① DK22B91。

② DK22B12。

③ DK22B49[a]。

④ 黑格尔:《小逻辑》,第199页,商务印书馆1980年。

⑤ 亚里士多德:《形而上学》,1010[a]10—14。

个河流(推而广之指万物)的稳定性和水流经过一个固定点的变化之间的结合,而不仅仅是说明这种变化的连续性;而整个思想的重点不是稳定性(或相对的稳定性),而是在万物的运动变化上,即在运动变化的绝对性上。当然他当时不可能明确地用语言概括出变化的绝对性和稳定的相对性,但却也蕴含这种绝对相对的统一的思想萌芽。①

赫拉克利特还将这种相对和绝对的思想,用来讨论有关美的问题。柏拉图在他的早期的专门记载苏格拉底和希庇阿斯讨论美的定义或本质的《大希庇阿斯篇》中,指名提到赫拉克利特的两则有关美的定义:

> 朋友,赫拉克利特说过,最美的猴子比起人来还是丑。②
>
> 你提起赫拉克利特,他不也说过,在学问方面,在美方面,在一切方面,人类中学问最渊博的比起神来,不过是一个猴子吗?③

这两则与美直接有关的残篇,仔细分析起来有以下几层含义:第一,就猴子而言,其中有美的、最美的,进而也可以说有丑的猴子。第二,赫拉克利特肯定猴子、人、神都是美的。第三,但是比较起来猴子的美不如人,最美的猴比起人来也还是丑的;人比猴

---

① 这里部分采纳了基尔克的解释,但他认为赫拉克利特对"稳定性"更有兴趣,那是我们不同意的。参见基尔克《赫拉克利特宇宙学残篇》第377页。

② 柏拉图:《大希庇亚篇》,289A。

③ 柏拉图:《大希庇亚篇》,289B。

子要美，但比起神来也还是丑的。就第二而言，讲的是美的绝对性；就第一、三而言，讲的是美的相对性。某物本身可能是美的，但比起其他更美的东西（这种比较，既包括在同一类之间，也包括在异类之间）则是丑的。这里所以排除对这两则残篇的相对主义的解释，鉴于前面在有关赫拉克利特的“万物皆流”的辩证法思想的解释，已经排除了对他的思想的相对主义的解释。但也有必要指出，所谓美的相对性和绝对性，都是基于人类发展了的认识的更高成果，回过头来分析赫拉克利特的用感性的、形象化的语言中所蕴含着的思想萌芽，事实上他本人的包括美学在内的整个哲学思想中，还不可能达到这样高的深刻的程度。

就保存下来的赫拉克利特的残篇而言，与文学艺术及美学直接有关的并不多，但其内容却是深刻的，并且是与整个哲学学说紧密结合在一起的。与他素朴的唯物主义本原说相联系，在艺术与现实的关系上，将艺术看作是“模仿自然”，从而揭开了希腊素朴现实主义观点的序幕。与他对立统一的自发辩证法相联系，由于将整个宇宙看作是由于对立的斗争、统一而导致和谐，以此作为美的本质，得出“不同的音调造成最美的和谐”的结论。与他认识到宇宙万物处于永恒运动变化发展的观点相联系，既承认美的普遍性和绝对性，因为对立的斗争、统一导致的和谐是绝对的、普遍的，所以由此显示出来的美也是绝对的，同时他又肯定美的相对性，因为不同类的事物有不同类的美。这些美学观点同赫拉克利特整个哲学观点是素朴地结合在一起的。

第三章　恩培多克勒

恩培多克勒是一个富有传奇色彩的希腊早期哲学家，他的哲学可以说是伊奥尼亚的唯物主义传统的自然哲学，同意大利传统的、早期毕达哥拉斯学派中宗教神秘主义因素的奇妙的结合。当地奴隶制工商业的繁荣，为萌发和传播科学思想提供了良好条件，促使他孜孜探索自然的奥秘。瑰丽的景色使他撰写的哲学诗篇洋溢着热爱自然的激情，文采焕发。而奥菲斯教和毕达哥拉斯盟会的宗教神秘主义在这里深有影响，又使他难以摆脱宗教神学思想的束缚，从而成为神奇的"先知"和"布道者"。罗素说他是"哲学家、预言者、科学家和江湖术士的混合体"①，确是不无依据的。

恩培多克勒的美学思想，正是这类奇妙结合的体现。他对美学思想史的发展的影响虽不显著，但他的有些观点影响了柏拉图和普洛丁等，所以也还是值得探讨的。②

---

① 罗素：《西方哲学史》，上卷第83页，商务印书馆1963年。

② 前苏联学者阿斯穆斯在为其所编《古希腊罗马思想家论艺术》一书所写的序言《论古代美学的经典作家》中，肯定"恩培多克勒在美学思想史上留下了重要的痕迹"。但也指出："由于所保存的残篇有限，这种痕迹在我们看来并不十分明显。""在形式上我们并没有掌握可以用来阐明恩培多克勒的美学学说的原文。"见《西欧美学史论集》第21—23页。

第一节 富有传奇色彩的哲学家

恩培多克勒(Empedokles,约公元前492—约前432)是意大利西西里岛南部的阿克拉伽人。阿克拉伽原是希腊本土阿里亚人于公元前582年建立的一个殖民城邦。当时即有二十万人口,规模宏伟,实力雄厚,在西西里岛上仅次于叙拉古,在全希腊也卓有地位。这个濒临地中海的富庶城邦,与北非洲隔海相望,所以欧非两地居民杂居。它的航海和工商业发达,土地肥沃,以盛产谷物著称。它是西西里岛重要的农业和海外贸易中心之一,也是一座著名的文化古城。恩培多克勒在这里度过他的风茂年华。

恩培多克勒出身于当地显贵世家,政治上属于奴隶主民主派。公元前488—前472年,阿克拉伽在能干的僭主塞隆治理下进入全盛时代,塞隆着意推进科学文化事业,他的宫殿里会集了医生、诗人、建筑师等知识界人士。著名的诗人品达罗斯就在他的庇护下,写下很多优美的颂诗,其中也渲染了奥菲斯教的灵魂轮回转世思想。这种社会文化环境培育了恩培多克勒。

塞隆去世后,其子塞拉绪代乌继任僭主,由于治理不善被民主政制取代。在这场政治变革中,恩培多克勒父子起了显著作用,成为深得公众爱戴的民主政制领导人。正如罗曼·罗兰在其恩培多克勒的评传中所说的那样,"以崭新的、彻底的民主的精神"领导了这一斗争。[1] 当人们要授予他王位时,他拒绝接受,因

① 见《西欧美学史论集》第22页。

为他宁愿过一种俭约的生活。因此,“亚里士多德称他为自由之冠,他讨厌任何种类的统制”[1]。但也因此受到政敌们的怨惧,乘他出访奥林匹亚时,设法阻止他回国。恩培多克勒从此流落异乡,后来可能死于伯罗奔尼撒。

恩培多克勒在天文、气象、生物、生理和医学方面的贡献,在苏格拉底以前的哲学家中是比较突出的。他是科学家,同时又像是蒙着神圣面纱的先知或宗教布道者,似乎有着两重性格。出现在公众面前的形象是,身披华衮,神采庄重,知识广博,医艺超群,被人们敬若神灵,他也以“不朽之神”自命。[2]自称拥有各种神奇本领,以致能教育他的门徒:“能够平息那横扫大地、摧毁田园的不倦的风的力量;只要你愿意,还可以使风逆转。你能使阴暗的雨水变成对人有益的干燥的东西,你也能使夏季的干燥再变成滋养树木的大雨从天而降,最后,你还能使死人从地下复生。”[3] 当时,也有人将他看成是能创造奇迹的“术士”。[4]

恩培多克勒勇于探索自然,具有先进的科学知识和技艺,又热心于为民造福,从而容易被无知的民众视为天神。此外,在当时奥菲斯教盛行的南意大利和西西里,科学思想又往往同宗教迷信交织在一起。早期毕达哥拉斯学派即是先例,恩培多克勒来自这个学派的营垒,也就毫不奇怪。因此,在他身上显示出更多的宗教神学气息。从他的《净化篇》可以看出,他是一个虔诚的宗教布道者,以宗教和巫术的方式从事科学活动,包括他的医疗实践。所以当时科斯医派的希波克拉底(约公元前460—约前

①②④　第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第8卷第63、59、70节。

③　DK31 B111。

377),猛烈抨击他的南意大利医派是"挡风者和街头占卜人",是借助"净化和符咒"的迷信活动来治病。当时人类对自然的认识毕竟还很有限,恩培多克勒的自然哲学还得从奥菲斯教义和早期毕达哥拉斯学派的学说中,汲取某些内容来弥补其虚构幻想的部分。至于对人的社会生活和精神生活,当时更不可能有科学的探讨和认识,加以奴隶主阶级统治的需要,他更得借助于宗教。这种科学思想同宗教气息交织在一起的特点,对于理解他的哲学的二重性和二元论倾向,是重要的。

恩培多克勒生前撰有悲剧、政治、医学、修辞学方面大量著作,现仅存两部著作《论自然》和《净化篇》,但也仅剩一些残篇。前者论述自然哲学,有残篇一百一十一则,后者阐发宗教思想,有残篇四十二则。共计残篇一百五十三则,均用韵文形式写成,共计四百五十二行。《论自然》是恩培多克勒对他的心爱弟子鲍萨尼阿个人传授元素论哲学和自然科学思想的作品,有明显的唯物主义的科学精神。《净化篇》则是他对阿克拉伽公众的宗教布道,宣扬灵魂轮回的宗教思想。这两部著作的内容截然相反,互相矛盾,但彼此间仍是有一定联系的。《论自然》的主导倾向是唯物主义的元素论,其中也含有二元论倾向的色彩,他的"爱"和"争"、宇宙循环论以及灵魂学说,都同《净化篇》中的宗教唯心主义思想间存在着松散的联系。

第二节 自然哲学

恩培多克勒的哲学思想的形成受到多重影响。首先是深受毕达哥拉斯学派的影响,他本人也崇敬毕达哥拉斯:"在他们中间生

活着一位赋有超人知识的人，他（毕达哥拉斯）真正拥有最大的智慧财富。”[1] 他可能也与爱利亚学派有师承关系，崇敬该学派的奠基人塞诺芬尼和巴门尼德，并可能在他们门下学习过。[2] 其他，可能与阿那克萨戈拉（约公元前500—约前428）有过直接交往。在哲学思想的归属上，亚里士多德根据哲学学说的内在联系，比较严谨地将他同阿那克萨戈拉、留基伯和德谟克利特放在一起论述，同时又肯定他同伊奥尼亚哲学有一定的思想联系。

恩培多克勒的自然哲学思想，大体上有以下内容。

一　四　种　根

恩培多克勒处在早期希腊哲学发展的一个转折点上。在本原学说上，他打破了伊奥尼亚哲学和爱利亚学派哲学的两种“一元论”的僵硬对立，并弥合被巴门尼德割裂开的个别和全体，弥合本原同现象世界的对立。他以诗喻的方式，提出世界的一切事物都是由四种“根”组成的：

> 首先听着：一切事物有四种“根”：照耀万物的宙斯，哺育万物的赫拉，以及埃多涅乌（Aidoneus）和涅司蒂（Nestis），他们让自己的泪水成为变灭的事物的生命泉源。[3]

他用希腊神话中的四位神分别喻指水、火、气、土四种根。

---

① DK31B129。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第8卷第56节。

③ DK31B6。

恩培多克勒认为，正是水、火、气、土四种基本元素，它们的结合就生成万物，它们的分解就使个别事物消亡。世界上的事物都处于不断生灭和变动之中，而水、火、气、土这四种根则是不变的，只是处在轮番的结合和分离之中。这就是他所说的“双重的道理”：

> 我要告诉你一个双重的道理：在一个时候，它从“多”生成为“一”，另一个时候，它又从“一”分解为“多”。生灭的事物的生成是双重的，它们的消灭也是双重的。当一切结合在一起时，“一”被生成了，又被破坏了；而在分解时，别的东西又生成了，又解体了。……所以，就“一”从多中产生又立即分解为多说，它们是生成而不是不变的；可是就它们永不停止连续变换场所说，它们在这种循环中又是始终不变的。[①]

也就是说，这四种根本身不变，但由于它们的相互结合和分解，使得万物产生和毁灭。

二 “爱”和“争”

恩培多克勒认为四种基本元素自身是既不变动也没有生灭的，而它们相互结合和分离的源泉（原因），在于一对对立的动力因：“爱”和“争”（或译为“憎”、“恨”）。他认为这一对对立的力量是“万古长存的”[②]。“爱”和“恨”这两种力量的作用，导致元素的

① DK31B17。

② DK31B16。

结合和分离，万物的生成和解体：

> 在一个时候，万物在“爱”中结合为一；在另一个时候，个别事物又在“争”的冲突中分离。[1]

恩培多克勒认为，由于“爱”和“争”这两种对立力量的此起彼伏，轮流消失，使四种基本元素不断结合又不断分离，由此产生的万物就经常处于生灭变易之中。但他这又是从本原自身以外去寻找运动的原因，这无疑受到爱利亚学派哲学的影响。他所说的“四根”不过是打碎了的巴门尼德的“存在”，它们本身基本上是没有生灭和变化的，因此是永恒的。在这方面，他的四根说，失去了以前古希腊哲学的素朴辩证法的光辉，带上了机械性。从此以后，许多希腊哲学家都认为物质本身是不会运动变化的，要在物质以外去寻求运动的原因。正是因此，物质和意识才逐渐区别开来。但也应该认识到，恩培多克勒的哲学除了带上机械性的这一面外，也还有另一面，即将“爱”和“争”这两种力量看成是对立的：

> 和他的前人相反，恩培多克勒是第一个将这个原因分开来，假定不是一种动力因，而是两种不同的相反的原因。[2]

也就是说，爱和争这两种力量是互相对立的。万物的生灭变易是这样两种对立力量互相斗争的结果。由此可见，这里仍然含有赫

---

① DK31B17。

② 亚里士多德：《形而上学》，985a29—31。

拉克利特关于对立统一的素朴辩证法的痕迹。只是这种对立统一的力量,已经成为与物质元素相割裂、相异在的力量了。

三 流 射 说

值得重视的是,恩培多克勒比较具体地研究了认识论方面的问题。他作为早期的经验科学家,注重感性经验,开始分别研究各种感知认识形式及其生理基础。他将元素论运用到认识论领域,提出流射说这种素朴的反映论。他根据生理机制的研究,开始剖析认识的主体方面,即认识活动中的感官生理学。在他那里,哲学和科学、认识论思想和元素本原论,比较有机地联系起来。

恩培多克勒认为,任何物体都有连续不断的、细微不可见的元素粒子放射出来。他曾这样讲道:

> 用恩培多克勒的话来思索物质:"要知道从一切生成的事物里都发生流射"。不仅动物、植物、大地和海,而且石头、铜和铁都不断放射出许多流;因为任何事物都是由于这种无休止射流的不断运动,而损耗和消亡的。[①]

根据亚里士多德的学生塞奥弗拉斯特(Theophrastos,公元前371—前286)的记述,恩培多克勒是以这样的方式谈到一切感觉的形成,认为感觉是由一些各自和一种感官相适合的射流产生的。所以一种感官不能认识另一种感官的对象,因为某些感官的孔道对感觉对象是太宽了,另一些又太窄了,因而有些对象的

① DK31B89。

粒子可以没有接触就穿过孔道，另一些却根本不能通过。[1] 并还记述到，孔道的合适与否，是根据“同类相知”的认识原则，因为他的流射说，是建筑在同类相聚的学说上的：智慧就是以相同对待相同，无知是以相异对待相异。眼睛内部是火，火的周围是土和气，由于眼睛结构精细，所以火能够像灯笼里的光一样通过土和气。火与水的孔道是交替排列的，通过火的孔道我们看到光亮的对象，通过水的孔道则看到暗黑的对象。每一类对象都同一种孔道相适合，各种颜色都是由流射带入眼睛的。[2]

这种流射说，是最早的素朴唯物主义的反映论。

第三节　灵魂轮回和两个世界

奥菲斯教—毕达哥拉斯学派的灵魂概念，标志着人类的自我意识的进展中的一种重要阶段，没有这种进展，柏拉图和亚里士多德不可能进展到这种理论，即认为人的精神是神性的，并认为人的感性的本性能够和他的真正精神本性的自我相分离开来。正是这种分离，使人的真正作用得到完善。恩培多克勒受到这种观念的激励，他意识到自己的灵魂在伊奥尼亚哲学的秩序井然的宇宙中找不到归宿，从而转向从奥菲斯教—毕达哥拉斯学派的灵魂概念中寻求补偿，为自己在这个宇宙中找到一个位置。正是这种观念，促使他在《净化篇》中追随奥菲斯教—毕达哥

① 塞奥弗拉斯特：《论感觉》，第 7 卷；基尔克等《苏格拉底以前的哲学家》第 343 页。

② 塞奥弗拉斯特：《论感觉》，第 9 卷。

拉斯学派的灵魂观。

首先,恩培多克勒认为人的灵魂本来住在诸神的乐园里,同诸神共享至福,由于堕落而被放逐和轮回转生。

恩培多克勒声称他自己因为相信"争",所以成为从天上放落下来的流浪者:"从那光荣之乡,从那至高的福境,我堕落在这大地,徘徊在芸芸众生之中。"① 而灵魂之所以会获罪而堕落,是同爱和争两种力量的斗争紧密相关的。在《论自然》中,爱和争主要是作为物质性的、使事物结合和分离、吸引和排斥的力量。可是在《净化篇》中,爱和争主要是作为善和恶两种伦理价值的力量,可以使灵魂从善而升华或使灵魂作恶而获罪的两种对立的精神原则了。在他看来,由"争"主宰的宇宙是恶的宇宙,由"爱"主宰的宇宙是理智的宇宙。爱和争是善和恶两个对立的原则。按照它们之间的逻各斯,事物被"争"分割开来,又被"爱"结合在一起,成为和谐的"一"②。

在恩培多克勒看来,灵魂所寄托的凡间现实世界,在很大程度上处于"争"的影响下。"争"是人类所处的凡俗生活,是造成种种纷乱、战争、灾难和死亡的罪恶的渊薮。他以阴郁的口气向接受布道的听众们描绘:人们生活的尘世,是一个充满纷争、不幸和哀怨的悲惨世界。他说:"当我看到这陌乡异壤,我悲泣,我呜咽",灵魂降生到这大地,"我们只是来到这客居的洞穴之中"③。人世间存在着种种对立:"有着血污的争斗和慈善的和谐,公道

① DK31B119。

② 希波吕特:《驳众异端》,第7卷第31章第3节;参见格思里《希腊哲学史》第2卷第260页。

③ DK31B120。

和邪恶，兴盛和凝滞，可爱的确实的真理和黑暗的变易无常，生和灭，睡和醒，动和静，加冕的帝王和群氓贱民，安宁和喧嚣”等等。[1] 人们生活的这个现实世界充满了种种灾难。他哀叹：“这个悲哀的大地，总是伴随着死亡、神谴和给人厄难的征伐；炙人的瘟役、腐烂和洪水于黑暗中在草地上泛滥。”[2] 任何生物都可以变成僵死的枯骸。因此，他要听众们幡然醒悟：“哎，凄苦的芸芸众生，哀愁无福的人们，你们就是这样从争和哀怨中出生的！”[3]

其次，恩培多克勒认为，灵魂在未获罪，没有被神放逐以前，是同神生活在至善世界里，是一个理想的“黄金时代”。同这个苦难的尘世相对照的神圣乐园，并不在希腊通俗宗教和神话传说中的奥林匹斯山上。在他的天堂中，爱神阿佛洛狄忒的权威代替了宙斯，诸神（他也称为“精灵”）和万物一起过着宁静和谐的生活：在他们中间，没有被崇拜的战神，没有争斗的呼号，没有宙斯作为他们的王，没有太阳神克洛诺斯，没有海神波塞冬，只有爱神才是女皇。他们将神圣的礼物献给她，为她描绘肖像；种种香膏和没药脂、甜醇的乳香，芳香扑鼻，棕色的蜂蜜作为美酒洒在地上。那里没有被公牛血的恶臭所沾污的祭坛，而且那种撕裂生物吞噬它们美好的肢体，被认为是最可恶的亵渎。[4]

恩培多克勒所描绘的这个乐园，是由爱的原则所主宰，四季如春，树木长春，没有战争和痛苦，只有和平与欢乐。诸神同万物相亲相爱，和谐地生活着。这种理想，是和当时希腊世界的纷争

---

① DK31B122、123。

② DK31B121。

③ DK31B126。

④ DK31B128。

有关。公元前五世纪，希腊正经历着剧烈的社会动乱，民众饱尝战争与疾病的灾祸，从而向往一个极乐世界。

恩培多克勒所描绘的这样一个乐园，在某种意义上，是以宗教神话的形式，表达了人民对美好生活的向往。

第四节 净化

恩培多克勒认为，人的灵魂由于获罪而堕落，从而成为“一个从天上放落下来的流荡者”[①]。但可以使灵魂摆脱轮回得到净化，升华而重返理想的神圣乐园。人是灵魂轮回的最高形式，但他必须通过种种净化手段，涤除罪恶，才能使灵魂重返到与诸神同在的极乐至境。恩培多克勒所说的净化手段，提到奥菲斯教用净水洗身这种教义，人们必须“从五泉中汲水盛入坚实的铜盘来洗净自己”[②]。根据希罗多德的记载，凭水进行净罪，当时在希腊世界是盛行的：

> 吕底亚人的洗净的仪式和希腊人的洗净的仪式是差不多的。[③]

恩培克多勒另行提出三种净化的途径。

第一种净化方式：禁忌吃肉、豆类、月桂。

---

① DK31B115。

② DK31B143。

③ 希罗多德：《历史》，第1卷第35节。

基于万物血缘相通，动物的躯体中寄藏着同人的灵魂有亲缘关系的灵魂，吃肉无异是一种吃亲骨肉的极大罪恶。按照他的逻辑来推论，一切植物中也寄藏着灵魂，但在蔬食中也只划出两个禁区，告诫："绝对戒食月桂树叶"，"切莫去触动豆类"①。其原因大概是在于：在奥林匹亚赛会上制作"桂冠"的月桂树叶，是灵魂在植物中寄托的最高形式；而豆类，毕达哥拉斯早已认同它与人的生命有亲缘关系。因此，恩培多克勒猛烈抨击当时盛行血祭仪式的希腊通俗宗教："你们还不停止那种疯狂的屠宰么？你们不曾看到，在这种由于你们心里的轻率和粗鄙所造成的活动中，你们在自相吞噬！"② 因为在血祭中屠杀的牺牲，同人有血缘关系，所以他指责血祭是亲骨肉自相吞噬。

第二种净化方式：凭借美德。

在伦理道德生活中不可做坏事，"戒绝邪恶"③。他曾讲到："你们是被邪恶弄得心神狂乱了，你们那负荷着罪孽的灵魂将不能忍受。"④ 灵魂在邪恶的重压下是不能解脱的。现在留存的残篇中，关于这种道德净化，没有更多的阐述。根据亚里士多德的记载，恩培多克勒是将爱和争看作是善和恶的原则，由此可以推知，他认为道德上的邪恶也是由争所引起的。他在《净化篇》中，正是将爱和争主要看作是善和恶两种伦理价值的力量。他主张用爱的道德联结人们，过善良、恬静的生活。

第三种净化方式：凭借知识。

---

① DK31B140、141。

② DK31B136。

③ DK31B144。

④ DK31B145。

在恩培多克勒看来，凭借知识而使灵魂得到净化，是三种方式中最重要的。

早期毕达哥拉斯学派主张，除了通过一系列宗教禁忌使灵魂得到净化，还强调通过音乐使灵魂达到和谐，通过数理自然科学的研究，以及哲学的沉思观照等，使灵魂得到净化，与整个宇宙相和谐。恩培多克勒则进而指出，人和神的区别，主要在于知识的高下，因此人的净化与知识是密切相联系的：

> 有福者就是获得了丰富的神性智慧的人，不幸者被笼照在黑暗之中，他的灵魂中只有对诸神的模糊、朦胧的意识。①

正因为灵魂之能重返所从出的"幸福乐园"，还是继续滞留在罪恶的"大地"，关键在于是否获得"丰富的神性智慧"。所以，只有致力于追求这种"神性智慧"，才能重新成为"有福者"，才能重返"幸福乐园"和诸神生活在一起，成为"幸福快乐而有福的人，你将是神而不是会死亡的人"②。根据柏拉图的记载，与恩培多克勒同时代的、并到过他故乡阿克拉伽的抒情诗人品达罗斯，曾吟咏过凭智慧而重返天庭：

> 费尔色丰从他们那里得到了过去悲哀的报偿，
> 九年之后，

① DK31B132。

② 《希腊铭文集》，第14卷第641章第1节第10行；参见基尔克《苏格拉底以前的哲学家》第313页。

她又使他们的灵魂还回到太阳的上方；
从中成长出高贵的帝王，
以及众人，思想渊博，敏捷健强。
而在其余的时间，
他们则被称为英雄，接受人类颂扬。[1]

因此，灵魂要获得拯救，要返朴归真，就必须向诸神看齐，靠理智去获得丰富的知识，包括自然、宗教和道德方面的知识。这样，才能重新跻身到神的行列中去。他并说，这种知识渊博，与神齐等的先知在人间凡世就已经有了：

最终，他们出现在芸芸众生之中，作为占卜预言家、诗人、医生和王族。此后，他们升华成为盛享荣耀的诸神，分享其他诸神的筵席，解脱了人间哀苦，免除了命数，不会再被伤害了。[2]

值得注意的是，恩培多克勒并没有就此止步，自称是“一位不朽之神”，来到尘世负有拯救世人的使命：

啊！伟大的黄金城市阿克拉伽的全体朋友，你们居住在城堡之边；
时刻留意善行、回避丑恶，与人为善，
是外邦人尊崇的港湾。

---

① 柏拉图：《美诺篇》，81B—C。费尔色丰，指阴间女王。
② DK31B147。

我走在你们中间，
似乎不是有死的人类，而是不死的神仙。
理所当然地接受你们膜拜——
用缎带和花环扎制的王冠。
每当我和我的男女信徒进入这繁华之城，
我都受到崇敬和盛赞。
不尽的人流跟随着我，
问那致富的道路何在；
有的祈求预言，而为一些被长久痛苦折磨之人，
则渴望听到祛除疾病的良方秘传。①

也就是说，他自己的使命就是使其邦人的灵魂得净化，这样也就将其哲学和宗教学说紧密结合在一起。

这种强调凭借知识使人的灵魂得到拯救的观点，表明哲学家的使命感，无疑深刻地影响了后世的哲学家，柏拉图便是典型的代表。他在《国家篇》中，正就是在申述两个世界、两种认识的对立出发，强调被羁绊于洞穴中的囚徒，通过知识使灵魂转向实现净化，促使被囚禁的囚徒们走出洞穴观照到真、美直到最高的终极的善理念，从而得最终的拯救。②

恩培多克勒的哲学学说中，与美学直接有联系的思想尽管不太丰富，但它们却是从早期毕达哥拉斯学派和赫拉克利特的

① DK31B112。

② 参见柏拉图《国家篇》514A—521A。汪子嵩等：《希腊哲学史》，第2卷第780—812页。

美学，到正在形成和日趋成熟的、以柏拉图为代表的渗杂有非理性因素的理性主义美学的中间环节，并给普洛丁以深远影响。首先是他的流射说，影响了柏拉图解释感性世界的认识机制，深刻地影响了普洛丁体系的核心观点的流溢说，并还影响了后者对感性美的认识的原理。其次是他的两个世界的学说，促使了柏拉图将可知世界和可感世界的分离和对立推向极端，并导致理念论的建立。最后，他的和两个世界说紧密结合起来的凭借智慧净化灵魂的学说，既深刻地影响了柏拉图《国家篇》中的灵魂转向说，以及《斐德罗篇》中的哲学迷狂说，凭借审美观照以达到灵魂的不朽，还深刻地影响了普洛丁的目的论的美学观。

第四章　德谟克利特

德谟克利特的哲学，从希腊哲学史的发展来看，处于承先启后的变革的转折点，既代表着早期以研究自然为中心的自然哲学的高峰，又代表着向以智者运动和苏格拉底为代表的以研究人和社会为中心的哲学转变的转折点。他的哲学在整个希腊哲学中拥有类似柏拉图和亚里士多德那样的崇高地位。亚里士多德就率先高度评价了他：

> 在我们的先驱者中，除了德谟克利特是唯一例外，可以说，没有一个人曾经深入事物的表面或透彻地考察过这些问题（指关于事物的生灭和变易等——引者）。只有德谟克利特，看来不仅细致地思考所有这些问题，而且从开始起就以他的方法表现卓越。①

近代著名的哲学史家文德尔班（1848—1915）则将他与柏拉图、亚里士多德相提并论。声称，在古希腊哲学的启蒙时期，从具体的个别知识"进向形而上学"，形成综合性体系，"这方面的成就

---

① 亚里士多德：《论生灭》，$315^{a}34—^{b}2$。

应归功于三位追求知识的伟大人物，他们造就了古代思想中最有价值的发展，他们就是德谟克利特、柏拉图和亚里士多德”。说他们在两代人之间，以抽象的思想探讨形而上学的重大问题，“达到了最高点”[1]。马克思和恩格斯则盛赞德谟克利特是“经验的自然科学家和希腊人中第一个百科全书式的学者”[2]。

第一节　“第一个百科全书式的学者”

德谟克利特(Demokritos，约公元前460—约前370)出生于希腊本土东北端的色雷斯的阿布德拉，该地地处希腊本土到小亚细亚中间的要冲，原系希腊伊奥尼亚族人于公元前650年左右建立的殖民城邦。当时即以经济、文化发达著称。

他是苏格拉底和早期智者们的同时代人，漫长的一生横跨公元前五四两个世纪。其时正是希腊世界处在剧烈变革期，经历了奴隶主民主制由盛到衰，而科学精神则一直勃兴的时代。他深受当时以伯里克利为代表的时代精神的感召，是奴隶主民主制的热烈拥护者。

德谟克利特出身于当地富有而又有地位的家庭，得以接受良好的教育，并到埃及、波斯、印度游学，从而获得了极其丰富的知识。自称：

---

① 文德尔班：《哲学史》，第99—100页，纽约1958年。

② 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第3卷第146页。

在我的同辈人中，我漫游了大地的绝大部分，探索了最遥远的东西，我看见了最多的地方和国家，我听见了最多的有学问的人的讲演。①

并曾积极开展各种科学活动，考察过天文、气象，编过历法，探溯过尼罗河泛滥的原因，研究过圆锥切割定理、海盐成因、地理与地震、光线辐射、动物生理、胚胎成形、植物生长、医疗摄生以及文学艺术等所有领域，涉及到当时人类知识的每一个部门。正如塞拉绪罗(？—约公元34)对他的评述：

德谟克利特确实通晓哲学的每一分支，因为他娴熟于物理学和伦理学，还有数学以及教育的正规项目，他还是通晓艺术的行家。②

德谟克利特去世前后，他的思想已经广为传播，所以柏拉图在他生前已经知悉他的学说，并且感受到它的威力："柏拉图几乎提到了所有早期的哲学家，却没有一处提到德谟克利特，甚至在那正应该反对他的地方也不提，显然因为他知道他所遇到的是所有哲学家中最强有力的巨擘。"③

德谟克利特生前撰有大量著作，卷帙之多和内容之广，同时代人是无与伦比的。公元一世纪时的占星学家塞拉绪罗曾按照编

① 欧塞比乌：《福音初阶》，第10卷第472节；转引自《马克思恩格斯全集》，第40卷第251页。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第9卷第37节。

③ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第9卷第40节。

排柏拉图著作一样编辑了他的著作，现仅存一个目录。[1]目录分列伦理学、物理学、数学、文学和音乐、技艺等五大类。按四部(篇)一组编排共十三组，再加上未列入五大类的两组十八篇，总计十五组七十部(篇)。从题目中可以看出他几乎探索了当时人类知识的一切领域：哲学、物理、数学、天文、逻辑、心理、动植物、医学、摄生、社会伦理、政治、历史、诗歌、音乐、绘画、语言、农业耕作以及军事等。但都已佚失。作为原著残篇留存下来的，只有二百十六条引起争议的道德格言。但有些学者基于从柏拉图、亚里士多德以后的七百年中，没有人提到过有关内容，从而对全部道德格言的残篇发生怀疑。这里倾向于认同德国著名学者第尔斯和克兰茨编定的《苏格拉底以前学派残篇》，其中认为是"真作"的二百九十八则残篇，是我们迄今所能看到的辑录得比较完整的版本。[2]特别值得重视的是，其中辑录了有关美学思想的残篇。

德谟克利特的美学思想，是他的整个唯物主义哲学体系的有机组成部分，因此在讨论他的美学思想以前，有必要概述其基本的哲学思想。

首先，提出了崭新的自然模型。

他认为，万物的本原是原子和虚空，即存在和非存在。原子是充实的、坚固的，非存在则是虚空的，但存在并不比非存在更实在。所有的原子都是同质的，只有形状、大小、排列上的差异，并处在永恒的运动中。由于它们在虚空中的结合和分离，造成具

---

① 比较常见的版本可参看北京大学哲学系外国哲学史教研室编译的《古希腊罗马哲学》第92—124页，其中共两部分，第一部分是"文献记载"(该书第92—105页)，第二部分是"著作残篇"(该书第105—124页，共收入残篇二百三十二则，其中道德伦理残篇共二百二十四则)。

② 第尔斯、克兰茨编：《苏格拉底以前学派残篇》，第2卷第80—230页。

体事物的生成和消灭。从而把在此以前早期希腊哲学中一元论和多元论对立统一了起来,将"一"和"多"、"变"和"不变"、"连续性"和"间断性"、自然的本原和由此派生的现象,在物质性的原子结构说上统一了起来。从而比较严密地建立起一个唯物主义自然哲学体系,形成同柏拉图客观唯心主义理念论鲜明对照的哲学学说。[1]

其次,把这种唯物主义原子论贯彻到灵魂和认识的学说中去,将灵魂和躯体、灵魂和"努斯"统一于原子。

德谟克利特认为灵魂是一种精致的圆形的最能动的原子,它到处都在,一切事物都分有灵魂原子,但它稀疏地散布全身,成为躯体运动原因的灵魂原子,必须和躯体原子结合才能构成生命。一旦呼吸终止,躯体内的灵魂原子被压出而不能得到补充便是死亡。遍布全身的灵魂原子的非理性部分具有感觉的功能,其理性部分("努斯")是思想的器官,后者位于脑。循此,提出朴素的反映论,肯定各种感觉都产生于外部对象同感官的接触。从而发展了恩培多克勒的流射说,提出了影像说,认为视觉是眼睛和外部对象彼此发出的原子射流相互作用而产生的视觉影像,它是对客观事物的真实映象。但是,甜、苦、热、冷、颜色等感觉则是约定俗成的,具有相对性,因为它们不是物体中原子和虚空所固有的特性。它们是在主客体相互作用中才表现出来的性质,随主体的条件的变化而变化。这就是在西方哲学史上最早提出的物体的所谓第一性的质和第二性的质的问题。它区分了作为理性的"真理认识"和作为感性的"暧昧认识";感觉给理性提供影

① 参见本卷作者为冯契主编的《哲学大辞典》撰写的"德谟克利特"词条,见该书第1736—1737页。

像质料，理性则能纠正错误的感觉，透过现象洞悉原子和虚空的内在真理，理性优于感觉，但它又必须以感觉为基础。进而提出三种真理的标准：现象是了解可见事物的标准，概念是研究的标准，情感是取舍事物的标准。

其次，从原子论观点出发，提出了无神论。认为人们所以会制造和崇拜神，是出于对自然现象的无知和恐惧，从而成为早期希腊哲学家中态度最鲜明的比较彻底的无神论者。

又次，从原子论观点出发，提出了宇宙学说。原子在互相撞击的作用力下，形成一种漩涡运动，运动中遵循物以类聚的具有必然性的物理法则，形成紧密的物质团。宇宙在时间和空间上都是无限的，其中有无数个处于永恒生灭中的世界。德谟克利特的宇宙学说，成为以后笛卡尔、拉普拉斯、康德的太阳系起源于以太或物质微粒和漩涡运动说的先驱。

再次，并将原子论学说贯彻到社会伦理和文化领域中去。人是由原子构成的小宇宙，反对神创社会或神主宰社会的观点，从而提出了朴素的社会进化思想。认为远古的人类像动物那样过着衣食匮乏的群居生活，是双手和智慧引导他们从蒙昧走向文明，技术和文化是人类经验的结晶，文学艺术是随着人类物质生活条件的改善而发展起来的。肯定语言是约定俗成而不是来自神。在政治上，拥护奴隶主民主制，认为在民主政制下的贫穷，比在专制制度下享受所谓的幸福要好，指出贫富两极分化是造成当时社会动荡的重要原因。为了维护民主政制与缓和社会矛盾，主张限制财富的积聚和兼并，主张克服因贫富悬殊而造成的不幸和危险。其伦理道德的中心思想是求得精神上的宁静，循此将人引向正义和善。强调要节制情欲，认为理性高于情欲，在人生态度上推崇理性的作用。

德谟克利特的美学学说，正是上述这些思想在美学领域中的具体体现，他的美学是以人为中心的。

第二节 美

从希腊的美学思想的发展来看，德谟克利特可以说最先有意识地探讨美之所以为美的本质，并对这种探讨予以崇高的地位。他在一则残篇中讲到："永远发明某种美的东西，是一个神圣的心灵的标志。"①

一 比例、均等、尺度

希腊罗马的哲学家—美学家较多地将美与比例、匀称、尺度等联系起来。德谟克利特也不例外，但他不像早期毕达哥拉斯学派和赫拉克利特那样，通过谐音的和谐或对立统一导致的和谐，间接地和美联系起来，而是直接将美的本质归诸比例、尺度、匀称或含义相似的概念。

首先，将美和比例间接地联系起来："恰当的比例是对一切事物都好的，不论豪富或赤贫在我看来都不好。"② 这里并没有将"恰当的比例"直接归结为美的本质，而是直接与"好"相联系。

① 《著作残篇》，第91则，见《古希腊罗马哲学》第112页。由北京大学哲学系编译的《古希腊罗马哲学》，所收入的德谟克利特的残篇的内容和编码，与第尔斯等编定的《苏格拉底以前学派残篇》所收入的德谟克利特的残篇的内容和编码不尽相同。为有所区别，前者在残篇编码前标以《著作残篇》，后者则标以"DK 68B"。

② 《著作残篇》，第80则，见《古希腊罗马哲学》第111页。

而“好”在当时来讲与美是有联系的，美的事物无疑是属于好的事物的范围的。

其次，将美和均等直接联系起来。根据斯托拜乌在他的文摘性的编纂性著作中保存下来的德谟克利特的一则残篇，将美的本质归结为“均等”：“在事物中，均等(isos)是美，超过和不及，在我看来都不美。”[①]

希腊语 isos 的含义包括：(1)大小、力量或数目上的相等；(2)表示相等的关系；(3)与人有关的各种权利的相等；(4)相等的划分或分配；(5)建立在相等基础上的各种权利；(6)与人有关的公平；(7)恰当。[②] 第尔斯等德译为“das Gleichmaβ”；卡佩莱则德译为“die rechte Mitte”(“适中”)；弗里曼英译为“equality”(“均等”)，比较接近于“匀称”。但为了与我们译之为“匀称”的概念区别开来，所以译为“均等”。值得注意的是，德谟克利特将作为美的本质的“均等”，实质上是和一定的尺度联系了起来，认为“超过”或“不及”的话也就不美。实际上，德谟克利特也确是将美和尺度联系了起来的。

又次，将审美快感归结为来自尺度。斯托拜乌在其《文摘集》(第三卷第十七章第三十八节)记载到：“要是任何东西越过了尺度，最令人感到快感的东西，也变成最令人感到厌恶的东西。”[③] 这里，德谟克利特将美和审美快感与“尺度”或“恰当的尺度”联系起来，将事物的是否美，是否能引起审美快感，归诸于事物自身所固有的尺度。

---

① DK68B102。见《苏格拉底以前学派残篇》第 2 卷第 163 页。

② 《希英大辞典》，第 839 页“isos”词条。

③ DK68B233，见《苏格拉底以前学派残篇》第 2 卷第 92 页。

从以上三则残篇可以看到，德谟克利特有关美的本质问题有以下诸点值得注意。首先，作为美的本质的“均等”、“比例”等，都是客观事物本身所固有的，它不是来自人的主观意识。其次，作为美的本质的“均等”或“比例”都与一定的“尺度”有联系的。第三，在肯定美的客观性的前提下，探讨了主观的审美快感，后者是由前者所引起的，审美快感取决于客观事物所固有的尺度。由此表明，德谟克利特有关美的本质和审美的学说，是与他的素朴的唯物主义反映论紧密联系在一起的。

二 感性美和理性美

德谟克利特认为人的灵魂具有感觉和理性两种功能，从而既肯定作为感觉的“暧昧认识”，又肯定作为理性的“真理认识”。理性（“努斯”）能认识事物内在的本质，这就是它比感觉优越的地方。他把这种理论贯彻到审美理论中去，从而相应提出有关感性美和理性美的观点。

首先肯定感性美。

根据公元一二世纪时折衷主义哲学家艾修斯的《名言录》的记载，恩培多克勒认为有四种原色，它们和眼睛的有关孔道是彼此相对应的：

> 恩培多克勒坚持认为，颜色是对应于眼睛的孔道的东西，有对应于元素数目的四种颜色：白色、黑色、红色和黄色。[1]

---

[1] 艾修斯：《名言录》，第1卷第15章第3节。

德谟克利特则认为视觉并不是直接在瞳孔中产生的，而是在眼睛和对象之间的空气由于眼睛和对象的作用而被压紧了，就在上面印下了一个印子。斯托拜乌的记载里，德谟克利特也讲过原色有四种，[1] 他强调朴实无华的感性美。

> 少说话对于女人是一种装饰，而装饰简朴，在她也是一种美。[2]

这里，德谟克利特体现了当时流行于希腊的审美观，崇尚朴实无华。这则残篇，既体现了德谟克利特本人的审美情趣，也体现了当时占主导地位的审美情趣。因此，有的学者高度评价这则残篇："这不仅是他自己的趣味。也是那个时期的趣味。德谟克利特的这一残篇，可以作为古典时期的希腊艺术的一条箴言。"[3]

其次重视理性美。

相比较而言，德谟克利特更重视理性认识。他在《论标准》一书中讲到有两类认识，一类是通过感官得来的，一类是通过理性得来的。通过理性得来的知识是真实的，可以作为判别真理的尺度；通过感官得来的知识是暧昧的，它没有能力正确地判别真假。[4] 正是在这种认识论的观点指导下，他是更强调理

---

① 塞奥弗拉斯特：《论感觉》，第 73 节。

② 《著作残篇》，第 209 则；见《古希腊罗马哲学》第 122 页。并参见 DK68274，第尔斯等：《苏格拉底以前学派残篇》，第 2 卷第 201 页。

③ 塔塔科维兹：《古代美学》，第 92 页。

④ 塞克斯都·恩披里柯：《驳数理学家》，第 7 卷第 138 节。

性美的：

> 只有天赋很好的人能够认识并热心追求美的事物。①
>
> 追求美而不亵渎美，这种爱是正当的。②
>
> 身体的美，若不与聪明才智相结合，是某种动物性的东西。③

这里他强调人的外形的感性美，要和作为内心美的聪明才智相结合才是真正的美，并还申述过，徒有其表的美是空洞的："那些偶像穿戴和装饰得看起来很华丽，但是，可惜！它们是没有心的。"④

在一定意义上还将他所崇尚的理性美和伦理道德理想联系起来，正像上面的那则残篇中所强调的，要追求美但不轻慢美才是真正的爱。身体的美是感性的美，只有理性的美，也即是灵魂的美，才是更其重要的：

> 人们比留意身体更多地留意他们的灵魂，是适宜的，因为完善的灵魂可以改善坏的身体，至于身强力壮而不伴随着理性，则丝毫不能改善灵魂。⑤

---

①②③ 《著作残篇》，第34则，见《古希腊罗马哲学》第108、109、111页。

④ 《著作残篇》，第130则，见《古希腊罗马哲学》第115页。第尔斯等编为DK68B195，将"eidola"德译为"Bilder"，意指"肖像画"，并认为可能指神或妇女的肖像画，参见《苏格拉底以前学派残篇》第2卷第185页。

⑤ 《著作残篇》，第122则，见《古希腊罗马哲学》第144页。

正因为德谟克利特强调理性，进而强调追求理性美才是作为神圣心灵的理性的标志，进而强调作为身体的外在的感性美和作为智慧的内在心灵美相结合，所以他特别看重对美的作品的凝神观照（即沉思）：

> 大的快感来自对美的作品的凝神观照。[1]

这就发展了毕达哥拉斯所讲的“最好的人乃是沉思的观照”，即只有追求真理的哲学家才是最好的“沉思的观众”（“凝神观照的观众”），从而将哲学和美学、将对艺术作品的理性认识同审美快感联系起来。[2] 这样，也就将毕达哥拉斯的凝神观照观同柏拉图的凝神观照观连结了起来，成了他们之间的中间环节。德谟克利特的突出贡献在于将“美”、“凝神观照”（“沉思”）、审美快感三者有机结合起来，这点是和他在人生观上持快乐主义又是密切相联系的：“快乐和不适，构成了那‘应该做或不应该做的事’的标准。”[3]

第三节　艺术创作：模仿自然和灵感

从现存的残篇中可以看到，德谟克利特还探讨了艺术创作

---

① DK68B194，见《苏格拉底以前学派残篇》第2卷第185页。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第8卷第8节，其解释详见本卷第一章第四节。

③ 《著作残篇》，第11则，见《古希腊罗马哲学》第107页。

问题，一方面遵循希腊传统的模仿论，另一方面又强调人的主观能动性，强调灵感的作用。

一 艺术：模仿自然

当时，希腊人中大体有三种模仿概念：第一种是在舞蹈和音乐中的模仿；第二种是在建筑和纺织中的模仿；第三种是绘画和文学中的对外表的模仿。[1] 在由普卢塔克保存下来的一则德谟克利特的残篇就讲到，作为艺术的歌唱是模仿自然界（天鹅、夜莺）的产物：

> 在许多最重要的事情上，人类是动物的学生：从蜘蛛我们学会了纺织和缝纫，从燕子学会了造房子，从天鹅和夜莺等鸣鸟学会唱歌，都是模仿它们的。[2]

这里，德谟克利特将赫拉克利特原先蕴含着的艺术模仿自然的思想，作为一个明确的观点表述出来了。

根据公元前一世纪古罗马建筑师维脱鲁维的记载，德谟克利特和另一位哲学家阿那克萨戈拉（约公元前500—约前428），应阿伽塔尔科（公元前五世纪画家）的建议，为埃斯库罗斯的悲剧，根据有关的光学原理在舞台上设计了建筑物的外形；当埃斯库罗斯正在上演这部悲剧时，在雅典的阿伽塔尔科负责舞台设计并写了一个有关舞台的说明。根据他的建议，德谟克利特和阿

---

① 塔塔科维兹：《古代美学》，第90页。

② DK68B154，见《苏格拉底以前学派残篇》第2卷第173页。

那克萨戈拉也就为这个题目写了说明。那是为了表明，如何为了眼睛的余光和辐射光线的投影而采用一个固定的舞台中心。[1]这正是他的模仿说的具体写照。

二　灵　感

德谟克利特尽管是一个素朴的原子论唯物主义者，但在艺术创作问题上，除了继续肯定艺术是模仿自然的同时，更其强调艺术家在艺术创作中的主观能动性，尤其强调灵感的作用。

博学的古罗马哲学家西塞罗不只一次提到，德谟克利特像柏拉图一样，强调灵感在诗人创作中的作用：

> 因为，我常听说——如他们所说，德谟克利特和柏拉图都留下了这样的言论——不为激情所燃烧、不为一种疯狂一样的东西赋予灵感的人，就不可能成为一个优秀诗人。[2]
>
> 德谟克利特说，不处于疯狂状态的人，不可能成为伟大的诗人。柏拉图也说过同样的话。"[3]

这里，西塞罗这位熟悉希腊哲学文献的折衷主义的哲学家明确指出，德谟克利特在诗的创作上，同柏拉图持相类似的观点，强调创作优秀的诗篇只有凭借灵感。所谓"柏拉图也说过同样的话"，具体指的是柏拉图在早期苏格拉底对话《伊安篇》所记载的

---

① 维脱鲁维：《建筑十书》，第7卷第11节。

② 西塞罗：《论演说》，第2卷第46章第194节。

③ 西塞罗：《论神性》，第1卷第38章第80节。

苏格拉底所讲的这段话:诗人得不到灵感、不陷入迷狂,就没有能力创造。[①]

早期基督教教父亚历山大的克莱门(约150—约215)在其八卷本的汇编性的著作《杂记》中,也有相类似的记载,指出德谟克利特像柏拉图在《伊安篇》中一样主张诗人创作凭借灵感:

> 一位诗人以热情,并在神圣的灵感下所写成的诗句,肯定是美的。[②]

古罗马诗人贺拉斯在诗的创作上,在重视技艺的前提下,并不否认天才的作用,但他在《诗艺》中却也批评了德谟克利特过分强调灵感:

> 德谟克利特相信天才胜于技艺,
> 不许清醒的诗人在赫里孔山上逍遥。[③]

将德谟克利特说成诗人只有凭借天才,即凭借灵感才能进行创作,否则身居赫里孔山的诗神缪斯是不会欢迎他的,因此他也是写不出诗来的。[④]

也有人认为,特别是克莱门所记载的德谟克利特的灵感说,

---

① 这里所讲明"《伊安篇》",参见第尔斯等《苏格拉底以前学派残篇》第2卷第146页。

② 克莱门:《杂记》,第6卷第168节;DK68B18。

③ 贺拉斯:《诗艺》,第295—296行。

④ 将在本卷第十三章第五节具体讨论。

同他自己的机械论的感觉论、即他的影像说"恰恰相反"。[1] 实际上，时代较早的、比较可信的西塞罗也有相类似的记载，德谟克利特比较强调灵感在诗的创作中的作用，这点应该是可信的，否则贺拉斯也不会用剧烈的诗句来抨击他了。但是有一则残篇里，德谟克利特强调，艺术和科学都要通过研究才能掌握：

> 任何艺术，任何科学知识，都不能不经研究而获得。[2]

德谟克利特这里所讲的艺术，按当时希腊人的观念，是包括诗歌的，联系到他在认识论和审美问题上一贯强调理性和理性美，由此也可以得到这样一种结论：德谟克利特并不否认理性在诗歌创作中的作用。

但是由于德谟克利特并无像柏拉图那样大量系统的著作流传下来，仅凭以上提到几条残篇，也只能肯定他在主张艺术（例如歌唱）是"模仿自然"的同时，确是更其强调灵感在诗歌创作中的作用。

德谟克利特的美学思想是他的素朴原子论的唯物主义体系的有机组成部分，对以早期毕达哥拉斯学派、赫拉克利特和恩培克勒多为代表的美学思想，在以下几点上有所进展：指名探讨了美的本质，将美的本质归诸于均等，并把这种均等说与尺度联系在一起；区别开感性美和理性美的同时，更其强调理性美；将对美的追求与快感等伦理理想的快乐说联系起来；将美与沉思（凝

---

① 参见塔塔科维兹《古代美学》第90—91页。

② DK68B59，见《苏格拉底以前学派残篇》第2卷第57页。

神观照)和审美快感三者统一了起来。在艺术创作问题上,除了继续接受传统的艺术"模仿自然"的模仿说外,更其强调灵感在作为"伟大诗人"、"优秀的诗人"、"美"的诗的创作中的作用。也正因为这样,他开始明确地接触到了贯彻在整个西方古代美学中的一些带根本性的问题,这是他的突出的贡献所在。至于德谟克利特与苏格拉底和柏拉图的美学思想的关系,由于苏格拉底本人未曾写下著作,而且他们两人又是同时代人,所以凭柏拉图记载的苏格拉底的美学观,很难判定苏格拉底究竟是否受过德谟克利特的影响;因此柏拉图是否受过德谟克利特的影响,同样也是难以判定的。但是,德谟克利特同苏格拉底—柏拉图之间,在强调理性美、强调沉思(凝神观照)、强调灵感在创作中的作用上等,表面上确是有共通之处的。可是确有必要指出,德谟克利特之强调沉思、理性美,是建立在唯物主义的认识论基础上的;他强调灵感,但由于他是无神论者,因此没有像苏格拉底—柏拉图那样,把灵感说同神灵凭附说结合在一起。

第 二 编

中期古典时代：
希腊美学思想鼎盛时期

引　论

本编主要讨论以智者、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德为代表的希腊美学思想的鼎盛时期。它不仅是西方，也是整个世界史上美学思想最为光辉灿烂的时期之一。

公元前六世纪以后，希腊大殖民运动的浪潮逐渐结束，新旧城邦至此已遍布地中海（爱琴地区、南意大利和西西里、今法国南部和西班牙的个别地点）和黑海沿岸很多地方，扩展的范围已达极限。因为，在原始公社制尚未解体的部落地区，希腊殖民城邦只能占据海岸各个点，不能深入；至于在迦太基、伊达拉里亚等强国边缘，希腊殖民则已不能再往前进。希腊史从公元前五世纪初起（大体以希波战争开始的公元前 492 年为标志），到亚历山大大帝于公元前 334 年开始东征前为止，进入新阶段，一般称之为希腊史的古典时代。

整个希腊古典时代的基本特点是：（一）奴隶制经济的大发展。在一些经济先进的城邦（如雅典等），奴隶制基本上进入“以生产剩余价值为目的的”奴隶制阶段[1]；就是那些继续实行希洛制（即农奴制）的城邦的“以生产直接生活资料为目的的”奴隶

---

① 马克思：《资本论》，第 3 卷，《马克思恩格斯全集》第 25 卷第 371 页。

制，也随着商品货币经济的发展和自由民内部分化的加剧，而发生或大或小、或快些或慢些的变化。（二）随着奴隶制的发展，奴隶和奴隶主的阶级矛盾激化，奴隶主阶级为加强对奴隶阶级专政，进一步加强了城邦机构，或采用奴隶主民主制政体，或采用奴隶主贵族寡头政体。但是，大多数城邦的经济基础，这时占优势的，依然是自耕农和独立手工业者。[①] 小农和小农经济，也正是各城邦奴隶主赖以对内镇压奴隶，对外争夺霸权的主要根基。到了古典时代后期，由于奴隶制的更进一步发展，自由民小所有者进一步分化，各邦内部阶级斗争和相互战争的更加激烈，城邦奴隶制也就相继走向衰亡。就整个古典时代而言，前期是希腊城邦争霸时期，后期则是在马其顿控制下的希腊城邦奴隶制名存实亡的奴隶制帝国时期。（三）古典时代是希腊创造光辉灿烂文化的时代，其基础是奴隶制，“只有奴隶制才使农业和工业之间的更大规模的分工成为可能，从而为古代文化的繁荣，即为希腊文化创造了条件。没有奴隶制，就没有希腊国家，就没有希腊的艺术和科学”[②]。

鉴于雅典是整个希腊古典时代文化的中心，无论是异邦人智者和亚里士多德，还是本邦人苏格拉底和柏拉图，以及文学艺术家们的创作活动，基本上都是在雅典进行和展开的，所以这里集中讨论雅典的概况。

---

① 参见马克思《资本论》第1卷，《马克思恩格斯全集》第23卷第371页注24；《资本论》第3卷，《马克思恩格斯全集》第25卷第909页。

② 恩格斯：《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第3卷第220页。以上关于“希腊古典时代”一般特征的叙述，参见《世界上古史纲》下册第157—158页。

第一节 雅典由兴盛转入衰落

雅典经过梭伦(约公元前638—约前559)领导的改革(公元前594—前593),庇西特拉图(约公元前600—前527)实施的僭主政制(公元前560—前510),以及克里斯提尼(公元前六世纪后期)领导的革命(公元前509),最终废除了贵族在原来氏族社会享有的特权,随着氏族制度最后残余的消灭,牢固地确立了崭新的民主政制的城邦奴隶制国家。这一系列变革,大大促进了雅典社会生产力的发展,文学、艺术和自然科学也出现了空前的繁荣。

与此同时,雅典在对外关系中,积极支持小亚细亚沿岸原希腊的米利都等殖民城邦进行的反波斯的斗争,在积极介入并领导的希波战争(公元前492—前449)中也取得了辉煌的胜利。

一 希波战争和雅典的兴盛

也正是在这场战争进行过程中,雅典历史进入"伯里克利时代(公元前461—前429)"。其间,伯里克利领导雅典继续实行政治改革,巩固奴隶主民主专政,加强对以希腊为一方的同盟的财政军事控制,使它们彻底成为雅典的臣属和工具。通过武力和外交途径,阻止波斯西进并结束希波战争,全力与斯巴达争霸,从海上陆上防御斯巴达及其盟邦对雅典及其盟邦的攻击。这一切都适应当时以雅典为代表的奴隶制经济发展趋势和符合新兴奴隶主阶级利益的。

其间，成立了以雅典为首的提洛同盟，成为雅典发展海上霸权，建立雅典帝国的工具。特别是公元前454—前453年，同盟的金库由提洛移往雅典，于是诸加盟城邦（为数达三百以上）事实上都成了雅典的附属国。这些盟邦对雅典纳贡、服兵役，受雅典派往驻屯的行政军事长官监督，政治、经济制度、文字等，一律以雅典为准。结果正像马克思指出的那样，当时的雅典进入了希腊的内部极盛时期：

> 希腊和罗马恰巧就是古代世界各民族中"历史发展"最高的国家。希腊的内部极盛时期是伯里克利的时代。[①]

伯里克利当政时期，在国内发展民主政制的同时，凭借国内对奴隶的剥削，对外掠夺提洛同盟提供的财富，大力兴建受到希波战争破坏的庙宇，塑造各种神像。在建筑师伊克提努、卡利克剌忒、谟涅西克勒，以及著名雕刻家斐狄亚斯、卡利马库等的积极参加下，兴建了雅典卫城的巴特农神庙，塑造了雅典娜神像等，从而出现了希腊造型艺术的全盛时期（公元前450—前400）。[②] 大力提倡戏剧等文艺形式，三个著名悲剧诗人埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯，特别是后面两人以及喜剧诗人阿里斯托芬的作品，主要是在伯里克利治下创作和演出的。当时，在伯里克利和他的情妇阿斯帕西娅（来自米利都的名妓）周围，

---

① 马克思：《第179号〈科伦日报〉社论》，《马克思恩格斯全集》第1卷第113页。

② 根据齐默恩的统计，在伯里克利领导下，仅公元前447—前432的十六年左右，用于兴建庙宇和雕塑的费用即高达800塔兰特金币，折合1931年左右币值的英镑达960万之多。参见《希腊国家》第411—412页。

形成了一个文学、艺术、哲学、自然科学家团体。希腊世界的著名学者都相继访问或定居雅典，如享有盛名的城市规划的发明者米利都的希坡达穆，著名的数学家、概算过太阳年的天文学家开俄斯的俄尼坡得，著名的哲学家萨摩斯的希蓬、克拉佐门尼的阿那克萨戈拉、米利都的阿尔凯西劳（苏格拉底早期的老师）、阿布德拉的德谟克利特、智者普罗泰戈拉和普罗狄科、希庇亚等。[①]结果，正像伯里克利在阵亡将士国葬典礼上自豪地指出的那样，雅典成为希腊文化荟萃的城邦，“我们的城市是全希腊的学校”[②]。

二 伯罗奔尼撒战争和雅典的衰落

但是，以雅典为代表的奴隶主民主政制的强大，它的海上势力（控制爱琴海，霸持海上贸易）的增长，向西部的南意大利、西西里等地的经济扩张，以及对外积极推行的帝国政策等，日益威胁到以斯巴达为代表的奴隶主贵族政制及其经济利益。其结果是导致以雅典为首推行民主政制的提洛同盟一方，同以斯巴达为首推行贵族政制的另一方之间，爆发了空前剧烈和残酷的长达二十八年之久的伯罗奔尼撒战争（公元前431—前404）。其根本原因正像当时著名的希腊史学家修昔底德（约公元前460—约前400）所指出的，是双方为了争夺希腊世界的霸权：

---

① 参见埃姆林—琼斯《伊奥尼亚人和希腊化：小亚细亚早期希腊居民的文化成就研究》第七章“后果：伊奥尼亚人对希腊化的遗产”等。

② 修昔底德：《伯罗奔尼撒战争史》，第133页。

斯巴达人之所以议决和约已经破坏,应即宣战,不是因为他们受了他们的同盟者发言的影响,而是因为他们恐怕雅典的势力更加强大,因为他们看见事实上希腊的大部分已经在雅典控制之下了。①

这场战争几经较量,结果以雅典惨败和向得到波斯支持的斯巴达投降告终。在战争进行过程中,雅典的社会生产力遭到极大破坏,人口锐减;民主政制的弊端日益暴露,从而陷入危机,各派政治力量的斗争空前尖锐;传统的社会伦理道德准则和宗教信仰等,遭到严重的破坏。因此,这场战争标志着,雅典的城邦奴隶主民主政制从繁荣的顶峰开始走向衰落。苏格拉底的晚年(也正是柏拉图早期对话中记载的那个苏格拉底)和柏拉图的青少年时代,正是在这场战争的阴影及其带来的后果的笼罩下度过的。这些,都不言而喻地对他们的世界观的演变和形成,以及整个思想体系的发展,打下深刻的烙印。

第一,社会生产力遭到极大破坏。

这场战争,主要是在雅典及其所在地阿提卡地区进行的,经过双方长期的反复较量,雅典的社会生产力遭到极大的破坏。

(一) 工农业生产陷于停顿。随着农村的被蹂躏,农业生产遭到毁灭性的打击。正像修昔底德记载的那样:"雅典遭受了很大的损失。他们失去了全部乡村;……全部羊群和役畜都丧失了。"② 城市手工业也陷于停顿状态。不仅原先发达的对外贸易

① 修昔底德:《伯罗奔尼撒战争史》,第162页。

② 修昔底德:《伯罗奔尼撒战争史》,第516—517页。

陷于停滞，反过来雅典人的生活资料还要仰仗海外进口来维持："城内一切需要都必须由海外输入，现在雅典已经不是一个城市，而只是一个要塞了。"①

（二）人口锐减。在战争中，不仅双方伤亡惨重，在攻占对方的城市和乡村后，还动辄对平民进行血腥的大屠杀，加上遭受连绵不断的瘟疫的打击，特别是发生在公元前430年和公元前427年的两次大瘟疫，造成了民众和军队的大批死亡和人口锐减。据不完全统计，整个阿提卡半岛地区的面积是2500平方公里，在战争开始时总人口达31万，经过战争和两次瘟疫，到公元前425年时就锐减到21万7千左右。②

（三）奴隶大量逃亡。在战争进行过程中，双方都出现大批奴隶逃亡的情况，如公元前425年，斯巴达的国有奴隶希洛人的逃亡；③公元前413年，雅典两万名奴隶的逃亡。后者对雅典造成很大打击，因为"这些奴隶中大部分是有技术的工匠"④。他们占雅典奴隶总数的四分之一。

总之，在战争中，由于社会生产力遭到的极大破坏和包括奴隶在内的总人口的锐减，极大程度上影响到雅典的生存。

第二，民主政制陷入危机。

随着战争的进行，雅典社会的固有矛盾进一步激化了，阶级斗争、党争、各派政治力量的较量，都空前尖锐、复杂、残酷和频繁。

（一）奴隶主民主派和奴隶主贵族之间争夺政权的斗争频

---

①③④ 修昔底德：《伯罗奔尼撒战争史》，第517、291、516页。

② 关于雅典的总人口及其组成的统计数字，历来有不同的估算。这里根据的是戈姆在1933年发表的《雅典人口》一书的研究成果，并参见他为《牛津古典辞典》所写的"希腊人口"词条。

繁。随着战争的进行，积极参战的公民和民主政制的代表伤亡众多，各种政治会社的领导权相继落到贵族手里。在其右翼政治代表安提丰、庇珊德尔等的领导下，于公元前411年发动政变，强行废除了民主政制，建立了寡头政制。由最富有的奴隶主组成“四百人议事会”，把参加公民大会的人数限制为富裕的五千名全权公民。全部废除原来由国库支付的担任公职的公民的津贴制度，主张立即和斯巴达缔结屈辱的和约。但是，由于他们领导的战争失利，民怨沸腾，前后不到四个月，就由其中的塞拉美涅代表寡头党中温和派的利益，废除了“四百人议事会”，建立起所谓的“五千人政府”，政权掌握在五千名拥有军籍的人手里。不久，随着雅典在库梓科战役(公元前410)获胜，奴隶主民主派重新获得了政权，恢复了民主政制和陪审法庭、观剧津贴制度，惩处了反对派，从而出现了持续达六年之久的所谓“民主恐怖”。因此，这时雅典的民主政制是不稳定的，正像亚里士多德在《政治学》中指出的那样，大多数平民容易受少数有野心的蛊惑家的煽动和欺骗，政权往往被少数人所篡夺。公元前404年，雅典在羊河遭到惨败，从此一蹶不振被迫投降，只得承认斯巴达在希腊世界的霸主地位。被迫同意原先放逐国外的敌视民主政制的人士回国，恢复“祖先秩序”，再次废止民主政制，成立了以柏拉图的近亲、苏格拉底的弟子克里底亚和卡尔米德为首的僭主政制。他们在政治上推行军事独裁，清除原有政制中的民主成分，废除陪审津贴制度，限制全权公民人数，实行镇压民主力量等一系列恐怖政策。正如亚里士多德后来记载的：“当他们在城邦内地位比较稳固的时候，他们就不放过任何阶级的公民，把富于资财或门第显贵或有名望的人都处以死刑，目的是在扫除这些危险的源泉，同时还想夺取他们的地产；在一个很短的时间内，他们处死

了不下一千五百人。"[1] 僭主们在推行一系列残酷的大规模恐怖政策的同时，他们中间又出现了内讧，使国家陷入内战的深渊，以致民怨沸腾，因此执政不到八个月也就被推翻了。雅典再次恢复了民主政制，推行的是比较温和的政策。但于公元前399年，这个民主政制却接受阿尼图斯和美勒托的诬告，处死了苏格拉底。

（二）贵族和平民之间的矛盾再次激化。原先，随着梭伦的改革、庇西特拉图的僭政和克利斯提尼的革命，贵族和平民之间的矛盾和阶级对立曾有所缓和。但随着战争的推延，破产农民的大量涌入城市，许多在城市中从事手工业生产的工匠的生产陷于停顿，雅典长期以来依靠进口粮食，受战争和运输的影响而粮价暴涨等等，导致大批平民生计无着陷于破产，自由民愈益贫困化。估量当时雅典无产平民人数超过居民总数一半以上。与之相反，部分富人和贵族，却通过战争大发横财，国家用于军事开支的经费，相当大的一部分落入承包商、武器作坊主和船主们的腰包。他们乘机兼并农民的土地，阿提卡的土地大量落入他们手中，造成平民和贵族、富商之间的阶级矛盾日益尖锐。这种情形，柏拉图是意识到了的，他在《国家篇》中曾这样写道：

> 任何城邦，不管怎样小，事实上都分成两个互相敌对的城邦，一个是富人的城邦，一个是穷人的城邦，它们中的每一个，又分成许多更小的城邦，要是把它们都看作是一个统一的城邦，那是大错特错的。[2]

---

① 亚里士多德：《雅典政制》，第35章第4节。

② 柏拉图：《国家篇》，423A。

（三）奴隶和自由民，特别是奴隶和奴隶主之间的矛盾，进一步激化。恩格斯曾指出，雅典的这种民主制，“是排斥自由公民劳动的奴隶制”，因此，必然要把雅典国家引向灭亡。[①] 战争加速了这种进程，在战争进行期间，一方面，双方都把被攻陷的城乡的平民、奴隶变为自己的奴隶，因此奴隶在人口的比例中，反而有所上升。另一方面，交战双方又都把诱使对方的奴隶逃亡或反叛，作为打击对方的一种重要手段，这样，势必在客观上促进奴隶的觉醒。结果，建立在奴隶劳动基础上的奴隶制失去了原有的相对稳定性，陷入了深刻的危机。而奴隶的觉醒，又使奴隶主陷于极端的恐惧之中。这种情况，柏拉图同样也是意识到了的，他在《国家篇》中，对此也有过生动的描述：

> 假设有一个人，他拥有五十个或更多的奴隶。现在有一位神明把他和他的妻儿老小，他的财富、奴隶一起从城市里用神力摄走，送往一个偏僻的地方，这里没有一个自由民来救助他。你想想看，他会多么害怕，担心他自己和他的妻儿老小要被奴隶所消灭吗？[②]

由此可见，随着战争的进行，奴隶主和奴隶之间的对立已激化至何等程度。

第三，传统的社会伦理道德准则、信仰、法制陷于解体。

---

① 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷第115页。

② 柏拉图：《国家篇》，578E。

随着梭伦的改革，特别是克利斯提尼领导的革命，雅典确立了比较巩固与温和的民主政制，国内出现了比较安定和统一的政治局面。当时的情况，正如伯里克利不免有些夸张地指出的那样：随着民主政制的确立，政权掌握在全体拥有公民权的人手里，在解决私人间的纠纷时，“每个人在法律上都是平等的”①。人们不仅关心自己的私事，而且也关心国家事务，把崇尚公职当作是一项重要的道德准则。在私人生活中，是自由和宽恕的；在公众事务中，是遵守法律的；助人为乐，而不主要是从他人那里谋求好处。在生活的许多方面，能够独立自主，表现得温文尔雅和多才多艺。崇尚美的东西，而又不流于奢侈；崇尚智慧，而又不流于柔弱。适当利用财富，特别是把保卫自己的城邦，作为每个公民的崇高职责，不惜为它“慷慨而战，慷慨而死”②。但是，随着战争的持久进行，情况发生了剧烈的变化。战争中肆无忌惮的残暴行为，不仅推行到国与国之间的关系中，而且推行到国内不同社会集团和党派中去。肆意洗劫和屠杀被攻陷城邦的民众，雅典寡头党人和僭主们数度通过煽动、蛊惑、暴力等手段推翻民主政制，非法攫取政权，接着是血腥地屠杀民众和政敌。甚至，连希腊人视为罪大恶极的渎神事件，当时在雅典也屡次出现。

结果，不可避免地导致传统的社会伦理道德准则、信仰和法制等的解体。这幅图景，正像修昔底德所描绘的那样，任何持温和观点的公民，都要遭到两个极端党派的摧残：

……结果，在整个希腊世界中，品性普遍地堕落了。观察事物的淳朴态度，原是高尚性格的标志，那时候反而被看

①② 修昔底德：《伯罗奔尼撒战争史》，第130、133页。

作是一种可笑的品质，不久就消失了。[1]

以致整个社会流行着互相猜疑和敌对的情绪，没有哪个保证是可以信赖的，没有哪个誓言是不被破坏的。人们对社会的前途，感到普遍的绝望，“人们都得到这样一个结论，认为希望得到一个永久解决是不可能的；所以他们对于别人不能信任，只尽自己的力量以免受到别人的伤害”[2]。

这种道德上的无耻堕落，政治斗争中的尔虞我诈，战争中的残暴行为，对社会和城邦前途的丧失信心感，在政治上对立的民主派和寡头派双方都存在着，而且在他们各自的政治代表身上，表现得最为突出和惊人的厚颜无耻。其中，双方最丑恶的典型是民主派的阿尔基比亚德和寡头党的克里底亚。他们恰巧又都是苏格拉底的最亲密的朋友和学生，克里底亚还是柏拉图的近亲。两人都曾参与前面提到过的渎神事件，与公元前415年雅典城内所有赫耳墨斯神像面部被毁有关。[3] 阿尔基比亚德于公元前420年出任极端民主派的领袖，尽管在军事上是有才能的，但他生活奢侈和习于违法乱纪，出尔反尔，不惜背叛祖国雅典，为斯巴达和波斯出谋划策，攻打雅典。其品质正如修昔底德记载的那样：“虽然在职务上，他领导战事的成绩是卓越的；但是他的生活方式使每个人都反对他的为人；因此，他们把国家的事务委托于他，不久就引起城邦的毁灭。”[4]至于克里底亚，不仅两次参与寡头政变，并成了后来“三十僭主”政制的主要首领，是推行空前残酷血腥的反革命恐怖政策的元凶，甚至不惜杀害一起举事的温

①② 修昔底德：《伯罗奔尼撒战争史》，第239页。

③④ 修昔底德：《伯罗奔尼撒战争史》，第443、435页。

和派寡头党人塞拉美涅。由于罪大恶极，他被民主政制处死(公元前403)，以后也从未给他恢复过名誉，甚至连他的近亲柏拉图，在事过境迁半个世纪之后(公元前354)，在撰写其作为毕生政治实践总结的第七封书信时，对他仍然抱有极大的反感。

总之，雅典这个从氏族社会中直接产生出来的奴隶主民主共和国，虽然在整个希腊社会的发展过程中作出过巨大的贡献，但由于排斥自由公民的劳动，对内残酷剥削奴隶，对外推行侵略的帝国政策，随着伯罗奔尼撒战争的进行及其造成的严重后果，已经破坏了原有的经济基础和建立在这种基础上的上层建筑、意识形态，尤其是国家机器和法律制度，遭到了毁灭性的打击。奴隶和奴隶主、奴隶和平民、平民和贵族之间的激烈斗争，各派政治力量之间频繁的党争等实践证明，无论是民主政制、寡头政制，还是僭主政制，都再也无法缓解这些矛盾，以雅典为代表的奴隶制度和整个社会都陷入深刻危机。

面对这种情况，不同的阶级、阶层及其政治思想代表，必然会作出不同的回答或抉择。

苏格拉底出身于平民雕刻匠师家庭，在他身上集中体现出雅典理想公民的品性，意识到自己的崇高使命，欲挽狂澜于既倒，自命为神赐给雅典的“牛虻”，刻意促使雅典这个迷钝昏乱的庞然大物重新奋发。在他看来，整个危机是道德和人性堕落、社会政治秩序混乱造成的，因此拯救雅典的根本出路在于改善灵魂和人的本性，由此才能达到重振道德，改善政治以及复兴雅典乃至全希腊的宏图，结果以身相殉民主政制，从而显示出崇高的悲剧性。

柏拉图，尽管出身贵族家庭，但素来和民主政制关系密切。由于更多地看到民主政制给雅典带来的灾难，他在著作中对它

主要持批评态度，因此也显示出不少保守的因素。但他的追求人类理想社会的理论，强调法治等观点，应该说是人类思想史上的宝贵财富。

人类历史的进程有它不依人的意志为转移的客观规律，城邦奴隶制已走到历史的尽头，不是任何人所能挽救的，它必然要由帝国奴隶制取而代之。这个使命，历史地落在马其顿帝国身上。

三 马其顿帝国的兴起

马其顿地处巴尔干半岛中部，其疆域大体上相当于希腊本土。直到公元前五世纪，马其顿的社会政治制度还保存着荷马时代的许多痕迹：国家以王为首，他依靠军事贵族支持，并有贵族会议和人民大会等管理国家的机构。早期马其顿是独立发展起来的，很少受希腊本土迈锡尼文化的影响。英国史学家汤因比曾指出过，马其顿的社会政治制度和希腊的城邦奴隶制截然不同："马其顿人是希腊族，不过他们始终没有能够希腊化，没有成为希腊城邦国家的公民，因此他们对城邦国家的生活方式一直是门外汉。"[①] 但也正因为这样，马其顿王国最后才能取希腊奴隶制城邦而代之，建立起奴隶制大帝国。

马其顿的壮大正是从希腊本土诸奴隶制城邦之间进行伯罗奔尼撒战争时期开始的。公元前413—前399年阿凯劳斯王当政时，马其顿王国在巴尔干和希腊诸国中已占显著地位。公元前四世纪中叶腓力二世进行军事、财政改革，建成统一的马其顿国

① 汤因比：《人类与大地母亲》，第241页。

家，并向外扩张，占领色雷斯等地，建都佩拉。后又大举南下，公元前338年喀罗尼亚一役打败希腊联军，随之召开科林斯大会，确立马其顿对希腊的领导权。接着其子亚历山大大帝从公元前334年开始远征东方，在巴尔干半岛到印度河的广大土地上建立大帝国，从而进入希腊化时期。

亚里士多德作为和马其顿宫廷关系密切的异邦人，又长期生活在雅典，但也未能意识到帝国奴隶制正在取代城邦奴隶制这一客观进程。他认为当时希腊最严重的深刻危机在于贫民和富人的对立，而民主政制和寡头政制分别代表各一方的利益。民主政制保护贫民的利益压制富人，寡头政制则保护富人的利益压制贫民。因此，他提出一个调和折衷的方案，想让中产阶层当政，既保护贫民的利益又不损害富户。他已看到当时希腊城邦普遍存在变革或革命的危机，从而为各种不同的政制设想了许多避免动乱、保持安定的办法。但是他看不到当时社会历史发展的总的趋势，即这种自给自足的小国寡民的城邦已经不能再存在和继续下去了。一方面是，经济上随着手工业和商业的日益增长，开放的商品经济必然要取代停滞和封闭的自然经济，导致分散的小城邦趋于统一。另一方面是，随着各城邦之间频繁发生的战争，弱小的城邦只能互相结成联盟，或者是依附于某一强盛的大城邦。这种社会历史发展的总趋势，必然导致分散的小的城邦奴隶制日趋没落，由统一的奴隶制帝国取而代之。

第二节 文学艺术的繁荣

古典时代是希腊文化的黄金时代，也是其文学艺术发展的

黄金时代。苏格拉底、柏拉图和亚里士多德之所以能够制定其美学—文艺理论，除了他们在哲学上的造诣外，和这个时期文学艺术的蓬勃发展紧密相联系的。

这里只是为了阐明这个时期的美学、文学艺术理论，扼要概述古典时代的雕塑、建筑和戏剧。

一 雕 塑

这个时期的雕塑获得极高的成就，它是整个古典时代的时代精神在视觉艺术中的具体体现。它体现了希腊人的作为人本主义思潮的以人为本的精神、传统神话中人神同形同性、传统的审美观念和审美理想，以致法国著名文艺理论家、史学家丹纳(1828—1893)公允地把雕塑看作是当时希腊的中心艺术：

> 希腊雕像的形式不仅完美，而且能充分表达艺术家的思想：……不愧为人类心目中的英雄与神明。——结果雕塑成为希腊的中心艺术，一切别的艺术都以雕塑为主，或是陪衬雕塑，或是模仿雕塑。没有一种艺术把民族生活表现得这样充分，也没有一种艺术受到这样的培养，流传这样普遍。①

结果发达到尽善尽美的境界："他们的雕塑达到尽善尽美之境而真正成为他们的民族艺术。"②

① 丹纳：《艺术哲学》，第47页，人民文学出版社1963年。

② 丹纳：《艺术哲学》，第293页。

当时雕塑艺术的发展达到空前的程度，以致雅典等城邦到处布满了雕塑。德尔斐四周有上百所小小的神庙就有无数雕像，光辉四射，成了真正的光明之神阿波罗的部属。后来罗马清理希腊遗物，广大的罗马城中雕像的数目，竟和居民的数目差不多，即便经过多少世纪的毁坏，城内外出土的雕像，估计总数还在六万以上。其完美、繁荣、种类繁多，是史无前例的。

从公元前五世纪初开始了希腊艺术的古典时期。具有强健的体魄、昂扬的精神和典雅优美的造型，是古典时期雕塑的共同特色。这是希腊各城邦在战胜外族的入侵和建设自己强盛国家的年代中，人们对英雄人物的理想的体现，同时也形成了与此相应的审美的规范。

古典时期早期(约公元前480—前450)。标志着古典风格的开始，希腊艺术推进古风时期的成就，雕塑家不但熟悉了关于人体形象的复杂结构的全面知识，而且能够把它作为一个完美和谐的整体表现出来，显示出兼具自然主义和现实主义的特征："虽然艺术家一步一步地接近自然主义形式，但他们已把某种质素——这是一种使雕像游离于现实主义之外，堪称为静穆的品性——赋予了雕像。"①

在这个时期，可以观察到一种新的对于情绪描绘的兴趣，它不仅像以前大多数雕像那样体现在体态上，而且还表现在面貌之中。痛苦、惊惧、恐慌、兴奋等感情，用一种惊人的现实主义手法表现在雕塑和瓶画里。衣饰的表现手法也有了重要的发展，衣褶采用了生动自然的形态，抛弃了原先图案式的手法。

根据古代学者琉善等的记载，这个时期卓越的雕塑家有卡

① 里克特:《希腊艺术手册》，第45页，浙江美术学院出版社1989年。

拉美斯、米隆等。米隆的创作包括神像和各种人物的雕像，并且擅长从事动物雕塑，作品均为青铜。他的原作都已佚失，只有几件摹制品，其中最著名的是《掷铁饼者》，雕像将激烈的动作与高度饱满和谐的精神状态完美地结合在一起，成为表现人体运动的经典之作。

接着是公元前五世纪下半叶希腊古典雕塑的黄金时代。其最著名的代表是斐狄亚斯，以制作富丽堂皇的雅典娜神像和宙斯神像著称。这些雕像多采用黄金、象牙等贵重材料，体形巨大，在当时被奉为最尊贵的神像。斐狄亚斯毕生最重要的成就是巴特农神庙的雕塑，历时十五年始告完成，但原作已荡然无存。根据古代的记载和摹作，斐狄亚斯的风格特征是：姿态宁静，表情肃穆，精神高贵，制作精确。根据古罗马修辞学家昆得利安的记载，斐狄亚斯雕塑的奥林匹亚的宙斯之美，可以说是"使传统的信仰益增其辉，其作品的庄严高贵与神祇之质极为相宜不悖"①，以致他的风格"一直支配着希腊雕刻"②。

其他代表人物尚有属于斐狄亚斯学派的克雷西拉斯，以制作肖像雕刻著称。斐狄亚斯的学生阿尔卡迈奈斯则以优美抒情的风格见长，显示出对女性美的敏锐感受和卓越的艺术技巧。与斐狄亚斯齐名的同时期大雕塑家波利克里托斯，主要制作青铜雕像，代表作有《荷矛者》、《受伤的亚马孙人》、《代阿多美纽斯》。并在美术理论上有所探索，撰有论述人体比例的《法则》一书。提出身长与头部的最理想的数的标准比例是 7:1。在深入研究人体结构的同时，还进一步解决了人体重心和各种动态之间的

① 转引自里克特《希腊艺术手册》第 68—69 页。

② 里克特：《希腊艺术手册》，第 69 页。

关系。

公元前四世纪，进入古典时期的后期。由于雅典和斯巴达等城邦间的旷日持久的战争，导致民穷财竭，内部矛盾加剧，雅典的黄金时代随之逐渐消逝，人们对神的敬畏也逐渐淡薄。反映在艺术上，那种庄严崇高、匀衡和谐的理想化风格逐渐为更世俗化、个性化的表现所取代。在雕刻作品中，作者本人的思想感情色彩越来越浓，艺术家之间风格的差异也更明显。“温雅优美升华为这个时代的主要特色，面部表情空濛如梦，常常是一往情深，体态摇曳多姿，衣饰自然合体。”① 这一时期雕塑界的最重要代表是斯科帕斯、普拉克西特列斯和利西波斯。

斯科帕斯的作品以表现充满激情的战斗和悲剧性形象为特色。同斯科帕斯的急风暴雨式的风格成鲜明对比的是普拉克西特列斯，后者抒情诗般的风格优美典雅。作品有各种神像和世俗人物的雕像，最著名的是《克尼多斯的阿佛洛狄忒》，它很可能是希腊雕像中第一个全裸的女神雕像，在当时即被誉为最完美的杰作。女神玉体毕现，风姿绰约，一手向前，一手轻拎衣饰。古罗马的普林尼就盛赞：“这是普拉克西特列斯个人的，也是这个广阔世界的颠峰之作”，认为无论从哪一面看，都使人叹为观止。古希腊修辞学家琉善（约公元 120—约 180）曾描绘这座神像：“她微启朱唇，泛起优美的微笑”，“双眸柔美含情，闪铄着晶莹而欢快的秋波”②。普拉克西特列斯的影响是极为深远的，这反映在他的同时代和后世的大量作品中。利西波斯则是古典时代最后一位大雕刻家，他的风格介于前两人之间。据记载，他是一位多

① 里克特：《希腊艺术手册》，第 89 页。

② 转引自里克特《希腊艺术手册》第 92 页。

产的艺术家，曾作有1500件雕像，多为青铜，但至今未发现过他的真作。他曾获得马其顿亚历山大大帝的礼遇，在其宫廷从事创作。他的成就是多方面的，成为从古典时期到希腊化时期之间承前启后的重要雕刻家。

二 建 筑

希腊城邦国家是重视公众活动的社会，人们习惯于在露天广场上进行政治和宗教集会，以及商业、体育、娱乐等活动。现存的建筑物遗址主要就是神殿、剧场、竞技场等公共建筑，其中尤以神殿为一个城邦的重要活动中心，它也最能代表希腊建筑的风貌。

古典时期建筑艺术空前繁荣，在伯里克利时期开始了一个伟大的兴建神殿的时期，出现了卫城的巴特农神殿（公元前447—前432）、卫城入口处的宏伟门厅（公元前437—前432）、俯瞰古代市场的赫费斯提翁神殿（公元前450—前440）和在埃琉西斯的秘典大厅。其特征，正如丹纳所描绘的那样：希腊人“把许多平面角度，加以交叉，变化，屈曲，使建筑物的几何形体像生命一样的妩媚，多样，推陈出新，飘逸有致”①。建筑艺术高超到无以复加的程度，像天赋独厚的经过特别培养的音乐家的作品，“他的演奏有细腻的技术，精纯的音色，丰满的和弦，微妙的用意，完美的表情”②。它成了希腊民族精神的完美体现。

古典时期建筑艺术的最高杰作，是伯里克利命伊克蒂诺斯和卡利克拉特任建筑师，斐狄亚斯负责艺术装饰的设计的巴特

①② 丹纳：《艺术哲学》，第273页。

农神殿,原意为"处女神殿",为供奉雅典保护神雅典娜而建,用以象征雅典的胜利和权威。神殿的比例关系体现了希腊人理想的审美标准,即黄金分割律。整个神殿的大部分在1687年土耳其和威尼斯的战争中被炸为灰烬,其残存雕刻的大部分,至今被保存在不列颠博物馆和卢浮宫等处。曾在雅典讲过学的柏拉图学园哲学家普卢塔克在他的《伯里克利传》中,对这些神殿是这样描绘的:

> 一座座建筑拔地而起,显得异常宏伟,外观优美得难以模拟,因为每个匠人都想用自己精巧手艺把工作做得比计划更好,建筑的速度更是惊人。每一项工程,看来似乎都需要几代人才能完成,但是这一切都是在一届政权之下的全盛时期全部建成的。……由此看来,伯里克利的这项杰作尤其惊人,因为它短期完成,却能传之永久。每一件工程都十分完美,立刻成为古迹,但是又万古常新,直到今天仍像刚建成一样。它像是永世开放的鲜花,看来永远不受时间的触动,仿佛这些作品都被注入了永不衰竭的气息和永不衰落的灵魂。①

巴特农神殿及其雕塑是整个希腊古典艺术的高峰,它体现了希腊传统的审美理想——匀衡、比例及和谐的尺度,并且也是整个希腊艺术的冠冕和世界艺术史上最伟大的成就之一。

---

① 普卢塔克:《伯里克利传》,第13章第1—3节。

三 戏 剧

以雅典为代表的公元前五世纪以来的戏剧，在其整个城邦生活中占有独特地位，它决不仅是一种轻松的社交文娱活动。就雅典民众来讲，到有完美音乐效果的容纳二万名观众的圆形剧场观剧，是参加一种用大型文艺演出来庆祝宗教节日的活动。演出一连三天在大型露天圆形剧场中进行，由城邦和有钱的公民资助，观众可以得到城邦观剧津贴，当场有几名剧作家参加竞赛，优胜者获戴月桂树枝编成的桂冠，并因此而名垂青史。它之所以在古典时代得到空前的发展，也决非是偶然的。

首先，希腊雅典戏剧是原先固有的文艺形式发展的产物。

公元前五世纪的雅典戏剧，无论是悲剧还是喜剧，既不同于荷马史诗，也不同于后荷马时代的作品，它已经历一种宗教祭典的令人惊异的异变。就悲剧而言，它起源于酒神狄奥尼索斯祭典和宴席上的颂歌。这种祭典起初充满着粗野的性感和狂欢的气氛，并在以后也始终未完全抹去其原始的痕迹。这种放荡的祭典，并非是出于色情的目的，而是通过令人喜爱的巫术，达到刺激人类自身生产和驯化动植物的目的。尽管如此，从中仍变异出了希腊世界祭祀酒神的秘密祭典和纵酒宴乐。

当雅典戏剧家们从这种原始宗教材料中创作出戏剧时，他们的演出技艺达到了非凡的水平。剧中，人物生活在露天场景和原始宗教中那些令人困惑之处，在一支合唱队和一组演员的相互合作中，呈现于世人面前。

剧本的写作和演出都得按严格的规定，演员的数目也有限制。其中还插进许多合唱，以便在故事展开之前加强气氛，代表

"人民之声"对剧情发表评论,偶或提出剧作家自己的意见。其中悲剧是由三部曲构成的,在同一天内演完。最后加演一出"羊人剧",主题一定要与前面的三部曲相关,也是歌颂酒神狄奥尼索斯的。悲剧的题材,几乎全都取自希腊神话。

其次,雅典戏剧的发展和当时的政治密切相关。公元前六—五世纪间希腊戏剧的产生和发展,主要是雅典民主政制的政治社会因素所促成的。汤因比在讲到三大悲剧诗人和阿里斯托芬时就曾这样指出过:"他们的作品表现出了这些戏剧诗人们异彩纷呈的才华。他们所形成的艺术风格,成为他们议论有争议的现行政治问题,以及探查人性的精神深度的工具。"①

以埃斯库罗斯等三大悲剧诗人为代表的希腊悲剧的高峰,大体与雅典民主政制的黄金时代相应的。

埃斯库罗斯(Aeschylus,约公元前525—前454),三大悲剧诗人之一,贵族出身,写了七十部悲剧(一说九十部),生前得过十三次奖,死后还得过四次,现存七部完整的悲剧。他少年时期经历过雅典僭主希庇亚的暴政,青年时看到雅典奴隶主民主政制的建成,拥护民主政制,提倡民主精神,在《报仇神》中,称赞雅典是人民治理的城邦。他的风格崇高、严肃、古朴,极能激动读者和观众,大都能使读者激发宗教的恐怖心和高尚的爱国心,"仍旧还保留着一些史诗的痕迹"②。

埃斯库罗斯最著名的悲剧是《被缚的普罗米修斯》。普罗米修斯曾把天上的火种偷来送给人类,并赋予人类以智慧和科学,使人类得以生存下去,不至于被宙斯神毁灭。为此,宙斯将他钉

① 汤因比:《人类与大地母亲》,第247页。

② 洛里哀:《比较文学史》,第33页。

在悬崖上，河神俄刻阿诺前来劝说他同宙斯妥协，被他拒绝了。神使赫耳墨斯前来迫使他说出那关系宙斯命运的秘密（即宙斯如与某位女神结婚，宙斯的统治就会被他同该女神所生的儿子推翻）。但普罗米修斯坚决不说，宁肯被打入地下深坑，忍受千年的痛苦：

> 你白同我纠缠，好像劝说那无情的波浪一样。别以为我会由于害怕宙斯的意志而成为妇人女子，伸出柔弱的手，手心向上，求我最痛恨的仇敌解了我的镣铐；我决不那样作。①

普罗米修斯就此成了民主派的化身，自古以来受到人们称颂。马克思就称他是"哲学日历中最高尚的圣者和殉道者"②。

爱国主义悲剧《波斯人》，写希波战争中波斯舰队的覆灭，抨击波斯的专制与奴役，赞扬雅典的民主与自由。如三部曲悲剧《阿伽门农》、《奠酒人》、《报仇神》体现出父权制战胜母权制，体现法律裁判代替家族仇杀，人类社会开始由野蛮走向文明。

索福克勒斯（Sophocles，约公元前496—前406），三大悲剧诗人之一，出生于雅典西北部的科洛诺斯乡，公元前440年，被选为十将军之一。一生写了一百二十多部剧本，得过二十四次奖，现存七部完整的悲剧。他的中年正逢雅典民主政制全盛时期，他的剧作所反映的是雅典民主制繁荣时期的思想意识。

---

① 埃斯库罗斯：《被缚的普罗米修斯》，第1001—1006行。

② 马克思：《德谟克利特的自然哲学和伊壁鸠鲁的自然哲学的差别》，《马克思恩格斯全集》第40卷第190页。

索福克勒斯使悲剧艺术达到完美的境界，着重写人而不着重写神。他自称，起初模仿埃斯库罗斯的夸张风格，后来采用一种矫揉造作的风格，最后才找到适合于表现人物性格的风格，其特点是朴质、简洁、自然、有力。他的语言能引起联想，为观众所理解，这种手法可以产生强烈的戏剧效果。他的对话明快、紧凑，安排得十分巧妙；一些合唱歌词写得十分优美，被誉为古代抒情诗的典型。就戏剧艺术而论，古代批评家一般都认为索福克勒斯是最杰出的希腊悲剧家，西塞罗将他和荷马相比拟。[①]

索福克勒斯的悲剧相当完整地体现了希腊精神的理想。亚里士多德在《诗学》中，曾提到悲剧人物要比普通人好，以及重视情节等的见解，这正是索福克勒斯的悲剧的特征。

索福克勒斯的著名悲剧《安提戈涅》，讲到忒拜国王克瑞翁宣布要把叛国者波吕涅克斯的尸首扔去喂狗，可是死者的妹妹安提戈涅（是俄狄浦斯的长女）则违抗国王的命令，正式安葬哥哥的尸首。黑格尔认为，索福克勒斯的这部悲剧是悲剧矛盾的范例。因为，国王的禁令在本质上是有道理的，它要照顾到全国的利益。但是，安提戈涅也同样受到一种伦理力量的鼓舞，她对兄长的爱也是神圣的，不能让他裸尸不葬，任鹫鸟去吞食。如果不完成安葬的职责，那就违反了骨肉至亲的情谊，所以她就悍然抗拒国王的禁令。[②] 结果国王下令处死安提戈涅，但是她自杀了，作为安提戈涅未婚夫的国王的儿子也因此殉情自杀。看来，索福克勒斯和当时雅典的观众都倾向同情安提戈涅。由此也可以表明，索福克勒斯正像他自己所说的那样，“他按照人应当有的样

① 参见罗念生：《论古希腊戏剧》，第44—57页，中国戏剧出版社1985年。

② 黑格尔：《美学》，第1卷第279—280页，商务印书馆1981年。

子来描写"[1]。从这部悲剧可以看出,索福克勒斯的理想人物,也就是雅典公民的理想化,体现了当时希腊的伦理精神、道德力量和独立人格的理想化。

欧里庇得斯(Euripides,约公元前485—前406),三大悲剧诗人之一,出身贵族,生于雅典领土阿提卡东海岸佛吕亚镇。曾从阿那克萨戈拉学习自然哲学,与智者普罗泰戈拉等有交往,曾受指控信奉异端学说。享有"舞台上的哲学家"声誉,因他在剧中常谈论哲学。公元前408年应邀赴马其顿国王阿尔克拉奥斯宫廷,前406年客死该地。由于阿尔克拉奥斯拒绝归返诗人的遗骸,雅典人只得在雅典郊外为诗人立碑纪念,碑上铭刻着颂扬诗人的铭文:

全希腊世界是欧里庇得斯的纪念碑,
诗人的遗骨在客死之地马其顿永埋,
诗人的故乡本是雅典——希腊的雅典,
这里万人称赞他,欣赏他的诗才。[2]

铭文是历史学家修昔底德撰写,表明诗人在当时享有盛誉。

诗人一生共写了九十二部剧本,只得过五次奖。现存十七部悲剧和一部"羊人剧"。

欧里庇得斯的作品,大部分是在伯罗奔尼撒战争期间写的,因此较多反映雅典社会处在政治、经济危机中的思想意识。其间面对雅典经济破产,商人从事投机和高利贷盘剥,大批农民则因

① 亚里士多德:《诗学》,1460^{b}34。

② 罗念生:《论古希腊戏剧》,第71页。

战争流入城市陷于赤贫;妇女在这场旷日持久的战争中,较之男子,苦难更为深重;政客蛊惑者们多方愚弄民众;民主政制不断遭到破坏等等的实际情况。这些在诗人的剧本中多有反映,因此,亚里士多德盛赞他的剧作是写实的:"欧里庇得斯则按照人本来的样子来描写",从而与索福克勒斯按照人应当有的样子来写,成了鲜明的对比。[①] 亚里士多德对欧里庇得斯的剧作虽在诸多方面不无批评,但肯定其剧作在产生悲剧效果方面是最为卓越的:"欧里庇得斯不愧为最能产生悲剧效果的诗人,虽然他在别的方面手法不高明。"[②] 具体讲可能是指:《伊菲革涅亚在奥利斯》中的伊菲革涅亚的性格,前后不一致;《美狄亚》中,美狄亚的杀子一事缺乏戏剧效果,特别是其中的"解",不应借用"神力";《俄瑞斯忒斯》中的墨涅拉俄斯的性格过于卑鄙等等。但是,毕竟还是从总体肯定了诗人的剧作,作为悲剧来讲其产生的效果是最好的。

尽管欧里庇得斯对戏剧结构不够注意,但他在内容方面多所革新,在重视写实手法和心理描写两方面,作出了卓越的贡献。此外,他的风格比较华美,语言流畅,对话接近口语,明白清晰十分自然,但也往往出现冗长的说理和辩论。

也正由于欧里庇得斯忠于现实,实事求是地写出了雅典社会正在走向衰亡:"在希腊人的记忆中,他是个独一无二的能给雅典的希望写出挽歌的诗人。"[③] 所以在世时,诗人的悲剧不大受人们欢迎。但也由于默雷所揭示的那些无可辩驳的优点:

---

① 亚里士多德:《诗学》,$1460^{b}34$—35。

② 亚里士多德:《诗学》,$1453^{a}29$—30。

③ 默雷:《古希腊文学史》,第 268 页。

关于欧里庇得斯的一个基本事实，也许就是他的两面性：一方面，他是个冷酷无情的现实主义者，另一方面，他也是个诞生于阿提卡的最伟大的富有想象力的音乐大师。[①]

所以他去世后声誉日隆，连最爱嘲弄别人的阿里斯托芬，也欣赏他的才华，亚里士多德实质上也对他作出了肯定的评价。从总体上讲，欧里庇得斯对古罗马和后世欧洲戏剧的影响，超过埃斯库勒斯和索福库勒斯。[②]

以阿里斯托芬为代表的旧喜剧，是雅典城邦奴隶主民主政制走向衰落的产物。阿里斯托芬(Aristophanes，约公元前446—前385)，古希腊旧喜剧诗人，出生于雅典。写下四十四部喜剧，得奖七次，现存十一部。去世后，柏拉图曾为他写了两行墓志铭：

美乐女神寻找一所不朽的宫殿，
她们终于发现了阿里斯托芬的灵府。

阿里斯托芬的喜剧的题材是极其广泛的："阿里斯托芬以他非常的才情，无论对于美的、丑的、壮观的、琐屑的、精美的、污浊的，没有不能用做他喜剧的资料。"[③]

阿里斯托芬无疑是一个伟大的喜剧诗人，其才华远超过当时其他旧喜剧诗人。他吸收了悲剧诗人的创作成果，特别是欧里

① 默雷：《古希腊文学史》，第291页。
② 参见罗念生《论古希腊戏剧》第69—82页。
③ 洛里哀：《比较文学史》，第33页。

庇得斯的成就，几乎能洞悉欧里庇得斯看到的一切，致力于模仿欧里庇得斯，达到像同时代另一伟大喜剧诗人克拉提努斯所说的“欧里庇得斯—阿里斯托芬化”的程度。文学史家们也肯定欧里庇得斯对他的影响：“从他的讽刺诗的判断，他肯定反复读过欧里庇得斯的作品，直读到基本上能心记口诵。”①

诗人的政治倾向，不是没有争议的。在西方学者间也是分歧的，如柴特霍姆(1915—)等认为，阿里斯托芬拥护贵族政权，但极力反对战争和热衷于战争的政治家，尤其反对政治煽动家克莱翁，是“一名天生的保守派”，凡是被认为“进步”的运动，他一律抨击。他还抨击雅典对斯巴达发动的自我毁灭性的战争。此外，在《蛙》中巧妙地讽刺革新剧作家欧里庇得斯，在《云》中嘲笑苏格拉底的教育影响，如同高悬的浮云，远离尘世。② 默雷对他的政治倾向的评价则是模棱两可的：毫无疑问，阿里斯托芬是一个非常伟大的作家，他在政治上的真知灼见，对人生价值意识的评价，特别是他的赞赏者在他对待敌手的被指称的恶行中所发现的“热诚严肃”，都是大可怀疑的。但是，必须承认：他经常反对时代中最好的东西，或以极不充分的理由，为时代辩护；同时也必须承认：他的诽谤难以形容，一般说来，他只攻击穷人和穷人的领袖——不过，他的所作所为，都以极为充沛的精神、视一切均不足道的态度、卓识与迅猛的行动、无比的明晰与优美的文体去完成的。他的最典型的特征是：既有极为放浪而粗犷的笑剧，又有绝妙的抒情诗的美，两者融成一体。③ 这里，默雷结合他的

① 默雷：《古希腊文学史》，第301页。

② 柴达霍姆：《彩色插图世界文学史》，第22页。

③ 默雷：《古希腊文学史》，第310—311页。

文艺创作，对阿里斯托芬的政治观点进行了分析，但其观点是令人难以捉摸的。

值得注意的，倒是中国的学者们更多地肯定阿里斯托芬的政治立场。有代表性的是罗念生的观点，他在多处作出积极的评价，这里以他为《阿里斯托芬喜剧集》写的"序"为依据。他在结论中声称：阿里斯托芬所处的时代，是雅典的政治危机和经济危机日益加深的时代，当时的政治矛盾和社会矛盾是极为复杂而又十分尖锐的。诗人把这许多的矛盾一个个的揭露出来，可以看出诗人的批判的现实主义态度，他始终站在人民的立场。一方面，他猛烈地抨击希腊民族的自相残杀、雅典对待盟邦的高压手段、政治煽动家的愚弄人民、告密者的敲诈、官吏的贪污、城市的腐败生活、诡辩派的思想、教育的危机、宗教的迷信、文坛上的堕落倾向、财产的不平等，以及其他一切足以危害城邦和人民的不良现象；另一方面，他又倾向于雅典过去民主制度最巩固的时代，倾向于过去波斯战争中勇敢、正直、大公无私的卫国英雄的时代，倾向于旧日的传统精神。"总之，他始终没有脱离人民，没有脱离现实。尽管他剧中的情节很是荒诞，但是所有的主题都是十分现实的。他的作品的斗争性和思想性是很强的，他把喜剧作为政治斗争的武器。"①

必须看到，阿里斯托芬的喜剧的矛头所向是针对雅典民主政制的，正像有个作者指出的那样，阿里斯托芬对当时民主政制的讽刺达到了无以复加的程度：讽刺了这个制度的领导和人民（《骑士》），讽刺了这个制度的艺术代表（《蛙》），就连雅典的妇

① 罗念生等译：《阿里斯托芬喜剧集》，"序"，第35页，人民文学出版社1954年。

女，他也没有放过，多次对她们进行嘲笑，当然他尤其反对给雅典人民带来灾难的战争(《阿卡奈人》)。"但是阿里斯托芬却没有认识到，只有在雅典的民主制下，才能允许把这个制度的阴暗面暴露在光天化日之下。"并引近代希腊史家格罗特的《希腊史》中的如下一段话作为佐证："我们看得很清楚，雅典当时怎样为这种创作(指喜剧创作——引者)提供了有利条件，那时候希腊政治斗争白热化，雅典城成为从希腊各地来猎夺的中心，悲剧诗人、修辞学家、哲学家受到尊重和赞颂，民主制度把一切政治、法律事务的细节及国家领导人员不仅都公开提供给公众批评，而且提供给公众作不适当的诽谤。"①

上述作者们的分析都是不无根据的，集中到一点是：当时雅典的民主政制能容忍这种暴露和讽刺，表明这种制度对自己有信心，足够坚强到能面对这种暴露和讽刺。问题是，无论是贵族、僭主们当权也好，还是民主派当权也好，阿里斯托芬都未受到过迫害。反之，苏格拉底这个真正称得上是雅典民主政制忠贞的卫士，既遭到过篡夺民主政权的僭主们的迫害，最后还被民主政制的当政者处死。两相对比，阿里斯托芬的喜剧的政治倾向颇值得深究。

总之，公元前五世纪和四世纪初，雅典社会在悲剧和喜剧上的光辉成就，是当时整个希腊文化中最为突出的成就之一，给后世以深远的影响。②

---

① 参见叶秀山《古代雅典民主制与希腊戏剧之繁荣》，《美学》第2期，上海文艺出版社1980年。

② 汤因比有这样一种值得注意的评价："雅典对公元前五世纪希腊文化与众不同的贡献，主要在戏剧艺术、哲学和瓶饰绘画艺术诸领域。"见所著《人类与大地母亲》第246页。

第三节 时代思潮的嬗变

整个古典时代希腊美学思想的鼎盛，固然与以雅典为代表的城邦奴隶主民主政制的兴起和发展，并随之而来的文化高潮的到来密切相关，同时也与由此而凝聚起来的一系列占主导地位的新观念的影响有关，这些新观念里已经融铸进了以巫术宗教神话和史诗为代表的史前美学观念，而在哲学概念中又出现了新的因素。为此，有必要对这些占主导地位的新观念进行探讨，否则难以阐明为何能从早期的素朴的美学思想中，突然发展出这个时期的以苏格拉底、柏拉图、亚里士多德为代表的高度发展的理性主义美学思想体系。

一 由自然转向人本

古希腊社会进入公元前五世纪以来，随着商品经济的发展和奴隶主民主政制的成长，人们愈来愈摆脱对自然和神的依附，意识到人自身的力量和存在。这种观念集中反映到哲学上，由以研究自然为主的自然哲学，转向以人为本，人本主义思潮愈来愈占到主导地位。哲学研究的主要对象转向人和社会，热衷于探讨什么是正义，以及城邦和法律等是如何产生等问题，其目的正是为了更好地认识人和社会。亚里士多德最早揭示出这种转变：

这个时期人们放弃了对自然的研究，哲学家们把注意

力转向政治科学和有益于人类美德的问题。[1]

后来，西塞罗用形象化的语言描绘了这一点，苏格拉底“将哲学从天上招回来，使它进入城邦和人们的家庭之中”[2]。黑格尔将希腊哲学思想发展的历程，从早期的自然到智者和苏格拉底的主体的觉醒到柏拉图、亚里士多德的轨迹揭示得清清楚楚：从泰勒斯到阿那克萨戈拉是“绝对”，以抽象的自然形式出现的阶段；从智者到苏格拉底则开始将“绝对”设定为主体，进入了主观反思的阶段；柏拉图和亚里士多德则是思想和实在相统一的阶段。[3] 这种观点贯彻到美学中可以这样理解：早期阶段，作为审美主体的人被完全融化在自然中，自然成为独占的审美探讨的对象；进入古典时期，随着智者的提出“人是万物的尺度”，标志着审美主体的觉醒；苏格拉底则凭借这个已经觉醒了的审美主体，进而去探讨存在于客观世界中的普遍的美，即美的本质(定义)；柏拉图和亚里士多德则进而探讨审美主体和审美客体彼此种种复杂关系和历程，认识到审美主体不只是消极地探求审美客体，并且具有能动地创造审美客体的能力，因此审美主体和审美客体彼此处在错综复杂的交互辩证关系之中。

“人”之所以能成为独立的审美主体，从浑然一体的自然中分离出来，是由以下诸种因素造成的。

第一，人们认识到人是社会活动的主人。认识到这一点，要

---

① 亚里士多德：《动物的构造》，642a28—29。

② 西塞罗：《图斯库兰的谈话》，第5卷第4章第10节。

③ 黑格尔《哲学史讲演录》第1卷第171页，第2卷第3、151页。

经历漫长的历程。在荷马的史诗中，神是社会活动的主角，神支配一切，人只处于被支配的从属地位。特洛伊交战双方的胜负，取决于神的意志。阿喀琉斯和赫克托耳等英雄人物的命运，完全取决于神的好恶。但在希罗多德的《历史》中，希波战争双方的胜负，完全取决于双方的力量、机智和勇敢。将马拉松之战、萨拉米海战、普拉蒂亚之战的胜利，归之于统帅米尔提亚、塞米司托克勒等指挥有方，以及雅典和斯巴达双方的协同作战。希罗多德不仅认识到人的因素在这场关系到希腊民族生死存亡的战争中的决定性作用，并且还把它归诸雅典自克里斯提尼民主改革以来取得的成果：

> 雅典的实力就这样强大起来了。权利的平等不是在一个实例上，而是在许多例子上都证明是一件绝好的事情。因为当雅典人是在僭主统治下时他们并不比任何邻人高明，可是一旦摆脱了僭主的桎梏，就远远超越了他们的邻人。这一点表明：当他们受着压迫的时候，就好像是为主人作工的人一样，他们是宁肯做胆小鬼的，但当他们被解放以后，每一个人就都尽心竭力地为自己做事情了。①

正是战争使希腊人认识到：或者是成为奴隶，或者是获得自由，这都取决于人自身的努力，人的命运是掌握在人自己手里，而不是掌握在神手里。

第二，人认识到了自己的力量。热衷于塑造理想人物的悲

① 希罗多德：《历史》，第5卷第78节。

剧诗人索福克勒斯，在他的名剧《安提戈涅》中，借歌队之口讴歌了人的力量："奇异"的事情虽然多，却没有哪一件比人更奇异。他能在狂暴的南风下渡过灰色的海，在汹涌的波浪间冒险航行。对那不朽不倦的大地——最高的女神，他也要去搅扰她，用变种的马（骡子）耕地，犁头年年来回犁土。他用多眼的网兜捕那快乐的飞鸟、凶猛的走兽和海里的游鱼。人真是聪明无比。他用技巧制服了居住在旷野的猛兽，驯服了鬃毛蓬松的马，使它们引颈受轭。他还学会了语言和像风一样快速的思想，知道怎样养成社会生活的习性，怎样在不利于露宿的时候躲避霜和雨。什么事情他都有办法对付，对未来的事情也样样有办法，甚至难以医治的疾病他也能设法避免，只是无法避免死亡。在技术方面他的发明才能想不到那样高明，这种才能有时使他走厄运，有时使他走好运。只要他尊重法令和他凭神发誓要坚持的正义，他的城邦便能耸立起来。如果他胆大妄为，犯了罪行，他便将失去城邦。[1]

这正是对人类的聪明才智和力量的全面歌颂。除了不能避免死亡以外，人能征服自然，使自然服从自身的需要。特别是人有语言和思想的能力，能想出办法解决面对的一切困难。人的祸福取决于是否遵循正义，而不是取决于神，连城邦的安危也同样如此。

第三，城邦制的发展和社会组织的复杂化。人们生活在一定的自然环境和社会环境中，但是人对社会环境的认识则是逐步发展起来的。"人"这个词早就有了，但"人是什么"却是公元前五世纪时才提出来的，至于对于人⇌社会和人⇌环境之间的双向

---

① 索福克勒斯：《安提戈涅》，第335—373行。

互动的认识则更是后起的。从自发群居到后来才形成稳定的氏族—胞族—部落的社会结构，并由此产生和形成了一系列调整内部关系的风俗和道德规范。一旦人们进展到提出“人是什么”，就意味着人开始将自己当作认识对象，即“人”这个客观存在的东西已进入认识领域，成为主体的“人”所要认知的客体。正是苏格拉底赋予铭刻在德尔斐神殿的格言“认识你自己”以新的含义，标志着人的主体意识的觉醒。与此同时，人和人之间的社会关系、社会组织、风俗习惯、伦理规范和审美情趣等也随之进入认识领域。

原先，巫术神话、荷马等的史诗，直到早期自然哲学家，都倾向于把人们之间的伦理规范和习俗，看成像人体构造和性格差异一样是自然形成的，用解释自然的原理去解释社会的伦理规范和审美特征等。

但是，随着公元前六世纪以来，由梭伦在雅典首开其端的城邦政治改革和立法运动的风起云涌，使人们的目光由过去的专注自然、宇宙，转向社会、法律以及风俗习惯问题的探讨，热衷于探讨人的德性、善恶、幸福、美等价值领域的问题。换句话说，人们重视的领域，已经从人的自然属性转向人的社会属性，人们也愈来愈关注作为人的价值的重要组成部分的美的本质等。

二 崇尚闲暇、热衷于追求智慧和思辨

据载毕达哥拉斯是最早提出“哲学”和“哲学家”(“爱智者”)名称，但他只承认神才是有智慧的：

> 第一个使用哲学这个词，并称自己是哲学家或爱智者的，是毕达哥拉斯。因为他说过，只有神是智慧的，任何人都不是。[1]

尽管这样，早期毕达哥拉斯学派依然热衷于探求智慧，崇尚凭凝神观照追求智慧的生涯。以后，赫拉克利特进而将徒事博学和智慧区别开来。

值得注意的是，上引索福克勒斯《安提戈涅》中一段话的开头的这个词"奇异"(thauma)，也正是亚里士多德认为的导致哲学赖以产生的那种精神上的非功利的追求：

> 早期哲学家的历史清楚表明，这门学科不是一门实用的学科。因为现在或早先的人们进行哲学思考都开始于惊异；起先他们对那些明显是迷惑的事情感到惊异，然后一步一步地对那些重大的事情如日月星辰及宇宙的生成感到困惑。一个有所困惑和惊异的人总是自以为无知；既然他们进行哲学思索是为了摆脱无知，显然他们是为了求知而追求学问的，并不是为了实用的目的。[2]

亚里士多德这里揭示了古希腊人这种非功利地追求哲学智慧的精神，正是希腊人文精神的精萃所在，成为以后贯穿在西方文化进程中一种崇高的精神追求。整个西方文化正是显示出这种

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第1卷第12节。

② 亚里士多德：《形而上学》，982^b11—22。

特色。非功利地追求智慧，并高度重视这种追求，正是由苏格拉底、柏拉图和亚里士多德进一步确立，是当时希腊人的时代精神的精华在理论上的体现。他们师徒三代正是为此而呕心沥血。

就苏格拉底和柏拉图而言——

智慧是万物中最美好的："如果美是好(善)的原因，好(善)就是美所产生的。我们追求智慧以及其他美的东西，好像就是为着这个缘故。因为它们所产生的结果就是善，而善是值得追求的。"①

智慧是哲学家所终生追求的。②

追求智慧是艰难的。③

智慧是治理国家中最至关重要的："最高最美的思想智慧是用于齐家治国的，它的品质通常叫做中和与正义。"④

"智慧导致幸福"："一般地说，灵魂所企图或承受的一切，如果在智慧的指导下，结果就是幸福。但如果在愚蠢的指导下，则结果就相反。"⑤

智慧是人生最强有力的东西："苏格拉底，我同意你的话。同时，如果我不承认智慧和知识是人类所有其他事物最强而有力的，那我比其他人更感羞耻。"⑥

勇敢、自制、真正的善，只有凭借智慧才是可能的，美能使人

---

① 柏拉图：《大希庇亚篇》，296A。

② 柏拉图：《斐多篇》，67E。

③ 柏拉图：《伊壁诺米篇》，974C。

④ 柏拉图：《会饮篇》，209A。

⑤ 柏拉图：《美诺篇》，88C。

⑥ 柏拉图：《普罗泰戈拉篇》，352D。

的灵魂得到净化。[1]

人是凭借公正、节制和智慧得到拯救的。[2]

柏拉图和苏格拉底一样高度重视人的智慧，将智慧看作是最强有力的，它是真善美，是治国的依据和人生追求的目的，是使人获得幸福和灵魂得到净化和拯救的依据。他们两人的思想体系中，尽管渗杂有不少的神秘因素和非理性杂质（如信仰灵魂不朽轮回转世、天赋理念、回忆说等），但由于始终崇尚智慧、崇尚真善美的统一和价值，所以在本质上是理性主义的理想主义者。

亚里士多德则更崇尚智慧，其思想体系基本上已排除了神秘因素和非理性杂质，并将哲学的智慧和实践的智慧明确地区别了开来。

声称智慧是建立在知识上的："有技艺的人比有经验的人更加智慧，因为智慧总是伴随着知识。其所以如此，是因为有技艺的人知道原因，有经验的人却不知道。有经验的人只知道其然，而不知其所以然，有技艺的人则知道其所以然，知道原因。"[3]

智慧是与第一因、第一原理有关的："研究最初原因和原理才可以称之为智慧。……智慧是关于某些原因和原理的科学。"[4] "智慧是第一原理的学科。"[5] 正是在这种思想的指导下，亚里士多德才穷究底蕴地探讨善和美的本质。

---

① 柏拉图：《斐多篇》，69A—E。

② 柏拉图：《法律篇》，906B。

③ 亚里士多德：《形而上学》，$981^{a}26$—30。

④ 亚里士多德：《形而上学》，$981^{b}30$—$982^{a}3$。

⑤ 亚里士多德：《形而上学》，$1059^{a}18$。

正是基于这种认识，把追求第一哲学意义上的智慧与思辨（希 theoria，英 contemplation）[1] 联系起来。他认为，第一哲学是以普遍为对象，因为普遍对一切都是共同的、第一性的，它和原初实在有关，研究没有质料的纯存在的本性，即"它思辨作为存在的存在是什么，以及存在的东西的属性"[2]。也就是达到对作为整体的存在的本性的认识。

接着，亚里士多德认为，以追求智慧为目的的思辨活动是最

---

① 由于理解的不同，国内外学者们对"theoria"有不同的译法。罗斯、哈迪、奥茨等译为 contemplative（"思辨的"）；奥根译为"sophia－philosophic wisdom"（"哲学的智慧"）；格思里和乔基姆等译为"theoretical reason"（"理论理性"）。国内美学界似倾向于译为"观照"，朱光潜在其所译的《柏拉图对话集》中即是这样。冯契主编的《哲学大辞典》中所收入的该词条，大体上也是这样："观照（contemplation）（1）亦译'观审'。又称'审美观照'。与'审美'相通。是'审美'概念的前身。"（该辞典第712页）将 comtemplation 译为"观照"，可能比较接近词源上所来自的拉丁语 contemplatus。根据《新韦伯斯特英语国际大辞典》该词条的解释，大体有以下含义：（1）默祷，冥想超越世俗的事物；（2）神秘的意识到神存在的状态；（3）沉思，考察；（4）凝视，坚定不移和聚精会神的观察的活动，如观察某事物（如图画或风景）；（5）静观；（6）预期、预料，对未来事情的打算或考虑的行动。就希腊语 theoria 来讲，确有宗教上神秘的含义。这点在柏拉图和普洛丁的哲学和美学思想中，译为"观照"未尝不可以，柏拉图将人的认识，上升达到真、善、美相统一的境界，即是"观照"。就柏拉图而言，其哲学和美学思想，确有神秘的因素，但从本质上讲，他毕竟是一个理性主义者，所以我们倾向于将柏拉图所使用的"theoria"译为"凝神观照"。就普洛丁而言，大体上接近柏拉图使用的含义，唯宗教神秘的因素更浓厚些。他将"theoria"理解为一种精神、理智的活动，其目的是通过这种认识活动，达到与神或太一相结合，或即回到神或太一那里。至于亚里士多德在这里所使用的"theoria"似已摒弃了其固有的非理性的宗教神秘因素，所以我们将其译为"思辨"或"理论"。

② 亚里士多德：《形而上学》，1026ᵃ32—33。

高幸福。思辨活动之所以是最高幸福、最完美幸福，因为它自身就是神圣的，是合乎品德的现实活动。就是其他与这种至福有关的属性，也是与思辨活动有关的。因此，“假如一个人终生都这样生活，这就是人所能得到的完美幸福，是因为在幸福之中是没有不完美的”①。

亚里士多德还认为，这种以智慧为目的非功利活动，是要以闲暇为前提的。因为闲暇对社会发展和人生幸福有无可替代的积极意义：

> 井然有序的城邦的公民必须享有闲暇；②
>
> 闲暇是品德的发展所必需的；③
>
> 公民们必须知道正确使用闲暇；④
>
> 哲学的探讨必需闲暇；⑤
>
> 理想国的疆域大小，应该能使域内居民过上闲暇宽裕，并且是节制的生活；⑥
>
> 哲学智慧为思辨活动提供闲暇。⑦

亚里士多德强调“闲暇是全部人生的第一原理”，意指摆脱为谋生而需要劳作的自由，意指闲暇比劳作更为可取。当然这里闲暇

---

① 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，$1177^{b}25$—26。

② 亚里士多德：《政治学》，$1269^{a}34$，$1273^{a}32$—$^{b}7$。

③ 亚里士多德：《政治学》，$1329^{a}1$。

④ 亚里士多德：《政治学》，$1333^{a}33$—$1334^{a}11$。

⑤ 亚里士多德：《政治学》，$1334^{a}24$。

⑥ 亚里士多德：《政治学》，第 7 卷第 5 章。

⑦ 亚里士多德：《大伦理学》，$1198^{b}15$—20。

不是指嬉戏，否则嬉戏就会成为我们生活的目的。[1] 他这里所讲的有关闲暇的一系列观点，并非是出自统治阶级或精神贵族的偏见，更不是指统治阶级所独有的物质享受或追逐声色犬马的那类低级趣味的享乐，而是指整体社会的总的生产品在达到满足全社会的最低限度的必需品后，能提供一部分剩余产品来养活一批专门从事追求智慧的人，这样才能更好地推进整体社会的发展：

> 只有在全部生活必需都已具备的时候，在那些人们有了闲暇的地方，那些既不提供快乐，也不以满足必需为目的的科学才首先被发现。由此，在埃及地区，数学技艺首先形成，在那里僧侣等级被允许有闲暇。[2]

由此可见，其时以柏拉图和亚里士多德为代表的理性主义者，不但热衷于追求智慧和思辨，而且已经意识到以闲暇为前提而追求智慧和从事思辨的积极意义和价值。

三 由本原转向探求本体

古希腊早期自然哲学是以探讨万物的本原为开端的。本原，意指某种独立存在的东西，一切存在物都是由它构成，最初都从其中产生，最后又复归于它。但是，进入公元前五世纪以来，苏格拉底、柏拉图、亚里士多德转向致力于探讨万物的本质、原理或

---

① 亚里士多德：《政治学》，$1337^{b}30$—38。

② 亚里士多德：《形而上学》，$981^{b}20$—27。

本体。

这种转向是由苏格拉底首启其端的。正像亚里士多德所揭示的那样，苏格拉底忙于研究伦理问题而忽视了作为整体的自然界，只在伦理方面寻求普遍的东西，开始专心致志寻求定义，但他并没有将这普遍的东西或定义看作是分离存在的东西。具体体现在《大希庇亚篇》中，致力于美的定义，肯定美自身的客观实在性。

柏拉图在巴门尼德的存在论等的影响下，推进了上述苏格拉底的理论。巴门尼德将可感世界看作是非存在的，认为变动不居的可感的现象世界背后，有一个精神性的不变的、实在的、绝对存在世界。柏拉图进而确立可感世界和可知理念世界彼此的分离和绝对的对立，强调绝对实在的、真正存在的绝对的相等、绝对美或美理念、任何独立的本体。而诸理念中的善理念则是终极的最高存在：

> 知识的对象不仅从善得到它们的可知性，并且从善得到它们自己的存在的实在性，但是善自己却不是存在，而是超乎存在之上，比存在更尊严更有威力的东西。①

亚里士多德进一步推进了柏拉图的理论。就亚里士多德而言，“ousia”兼有“本体”、“存在”的含义。认为本体是独立存在的东西，是一切属性的承担者，从语言和逻辑上说，它是处于主词地位，其他表示数量、性质的范畴依附于本体，处于宾词的地位，只能用来说明主词。进而认为本体的主要特征是：它是“这个”而

① 柏拉图：《国家篇》，509B。

不是"如此",是独立的,可以分离存在的,本体在保持自身不变的同时,允许"由于自身变化"而产生不同的性质。例如,同一个人可以有时生病,有时健康,但仍然是这一个人。本体是变中不变的东西,是生成变化的基础。对此,亚里士多德明确指出,这是本体的最突出的标志。

正是这种早期自然哲学的追求万物本原的理论,由苏格拉底、柏拉图、亚里士多德相继推进为追求定义(本质)、理念、本体,从而出现了瑰丽宏伟的形而上的美学理论。也正是亚里士多德将美提高到终极第一原理的高度。

四 崇尚美

古希腊民族高度崇尚美,几乎达到了无以复加的程度。这种普遍爱美的风气,几乎渗透到一切领域。众多的文献可以证实这点。荷马在他的史诗中提到阿喀琉斯和尼柔斯(Nireus,小亚细亚西部近海叙墨岛首领),说在攻打特洛伊的群英大会中,他们两人是最美的希腊人;希罗多德说斯巴达人卡利克拉德是和波斯作战的希腊人中最美的。一切敬神的庆祝、重大的典礼,都等于是健美比赛。雅典挑选最美的老人在雅典娜庆祝大会中执树枝,伊利斯挑选最美的男子向本邦的女神献纳祭品。在斯巴达的基姆诺班提斯大会中,凡是身材不够高大,仪表不够魁伟的将军和名人,不能居于游行的合唱队伍中的前列。亚里士多德的学生塞奥弗拉斯特说,斯巴达人要他们的国王阿尔基达玛缴纳罚金,因为他娶了一个矮小的女人,大家认为她只能生出一个渺小的后代,生不出国王来。鲍萨尼阿(Pausanias,鼎盛年约公元150)在阿卡狄亚发现有些美女比赛会已有九个世纪的历史。重视锻

炼身体的舞蹈和体育，既与战争有关，也与健美有关，以致在希腊人中，培养完美的身体成为人生的主要目的。正是这种崇尚美的精神，促进了希腊雕塑、绘画等的高度发展和繁荣。结果正像丹纳所概括的那样：

> 这是由教育培养出来的感情，这感情反过来影响教育，使教育以培养健美为目的。当然，种族本来是美的，但他用制度使自己更美；意志把自然（人体）加工过了，而塑像艺术更进一步，把经过琢磨的自然也只能做到一半的功夫加以完成。[1]

那些美仑美奂的雕塑的原作，绝大部分已经荡然无存，但从摹作中仍可以略窥其端倪。诸如，德尔斐的"西夫诺斯宝库"、"受伤的阿玛戎"、"赫格索斯墓碑浮雕"、巴特农神庙饰带的浮雕、"克尼多斯的阿佛洛狄忒"、"赫耳墨斯"、"受伤的尼俄柏"、"捉蜥蜴的阿波罗"、"萨提洛斯"、"贝尔维德尔的阿波罗"等等。

这种崇尚美的观念，在哲学家的思想中得到了反映。柏拉图在他的著作中，就深以其先人和继父等的美貌自傲。在《卡尔米德篇》中，就盛赞其父族、母族生下最美、最优秀的后代，在美和善，以及在一切与幸福有关的德性方面都出类拔萃。盛赞其继父珀里兰佩(Pyrilampes)被派到波斯等国家时，"没有一个人长得比他更俊美更高大"等等。[2]

正是举国上下一致崇尚美的这种观念，促使苏格拉底、柏拉

---

1 丹纳：《艺术哲学》，第318页。

2 柏拉图：《卡尔米德篇》，158A—B。

图、亚里士多德以“美”来论证其形而上学理论。还要指出，他们在进行这项论证时，往往将美与善等价齐观。因为，希腊人习惯于将“善”看作是最高准则，是人和城邦所追求的极致、最高目的。这种将“美”与“善”等价齐观的观念，后世的学者是注意到了的。狄金森在其《希腊人的生活观》中，不只一次指出过，希腊人的审美观和伦理观是一致的、同一的：

> 美的观念和善的观念的融合，是希腊人的艺术理论的核心观点，正是这种观点有助于我们理解，为什么他们认为艺术就是教育。根据他们的观点，艺术的目的不仅是快感，尽管快感对艺术说来是根本的，但是同时也是教诲。①
>
> 对希腊人的艺术来讲，同对他们的伦理学来讲一样，关键是美和善的融合；所以这是很自然的，在讨论他们的艺术时，要坚持艺术的伦理价值，在讨论他们的道德理想时，要坚持它的审美意义。②

实际情况正是这样。苏格拉底等不仅将审美意义上的美和伦理意义上的善相提并论，并且往往以“美”来论证其哲学体系的形而上理论。苏格拉底在《吕西斯篇》中，将美和善等量齐观，将美和善看作是一回事。③ 而且在《大希庇亚篇》中以“美自身”来论证其理念论的同时，进而认为美是善的原因：

---

① 狄金森：《希腊人的生活观》，第204页，伦敦1924年。

② 狄金森：《希腊人的生活观》，第240页。

③ 柏拉图：《吕西斯篇》，216D。

所以如果美是好(善)的原因,好(善)就是美所产生的。我们追求智慧以及其他美的东西,好像就是为着这个缘故。因为它们所产生的结果就是善,而善是值得追求的。因此,我们的结论应该是:美是善的父亲。[①]

柏拉图在他确立理念论的主要对话篇(《斐多篇》、《会饮篇》、《斐德罗篇》、《国家篇》)中,正是以美理念来论证其理念论的。在上述前三篇对话中,倾向于美理念和善理念不分轩轾,如《会饮篇》就是这样:

爱神既然缺乏美的东西,而善的东西既然同时也是美的,他也就该缺乏善的东西了。[②]

只有到了《国家篇》中,由于突出理想国理论,他才将善理念置于包括美理念在内的一切理念之上。

由此也足以表明,在苏格拉底和柏拉图的体系中,美理念已超出审美、伦理的范围,它兼具本体、共相、目的、模型、本质等含义。亚里士多德更是始终如一,将美形式和善形式相提并论,而且从终极第一原理、理性、神、第一动者的意义上来肯定和论证美:

永恒的美和真正的原初的善。[③]

---

① 柏拉图:《大希庇亚篇》,296E—297A。

② 柏拉图:《会饮篇》,201C。

③ 亚里士多德:《动物的运动》,$700^{b}34$—$701^{a}2$

最高的美和最高的善。[1]

中期古典时代的希腊美学思想鼎盛时期，正是以代表整个希腊哲学颠峰的亚里士多德的形而上的“最高的美”宣告终结。

① 亚里士多德：《形而上学》，1072^b33。

第五章　智　　者

随着公元前五世纪后半世纪雅典和希腊社会进入古典时期的繁荣时代，希腊哲学—美学的发展也出现了重大的转折。传统的以探讨万物本原和宇宙学为主要内容的自然哲学宣告终结，转入以研究人和社会为中心的哲学—美学发展的新阶段。人们的思想开始从传统观念的束缚中解放出来，出现了一个百家争鸣的新局面。智者以及与之相对立的苏格拉底和柏拉图，正是这种时代精神的产物，而亚里士多德则是集大成者。

第一节　智者运动和人本主义的兴起

随着商品经济和海外贸易的拓展，以伯里克利为领袖的雅典民主政制得到进一步发展，并影响到整个希腊世界。以雅典为代表的希腊人，无论在物质生活和精神生活，还是在政治生活领域，都发生了急剧的变化。要求公民们提高自己的素质和文化修养，确立新的教育方式和行为准则，于是在全希腊范围内出现了一批以传授辩论和演说技艺，传授治国安邦的要义为己任的职

业教师，这就是智者。

智者打破早期自然哲学的狭隘学派的界线，使哲学进入公众的日常生活，借以提高公民的实践能力。他们不以建构学说体系为目的，但是在长期的论辩和教学活动中，却形成以人和社会为中心的学说。智者们各自不一定都拥有完整的思想体系，甚至也未必致力于理论上的概括和总结，彼此间也未形成一致的观点，在某些观点上甚至还是互相对立的，但是他们属于同一思潮，以下这些观点在他们之中是有代表性的。

在哲学方面承认客观存在是"流动的物质"，但从感觉论出发，错误地得出主观唯心主义和相对主义或怀疑主义的结论。在社会政治问题上，各持自然论和约定论观点，后者占到优势，强调人类法优于自然法，认为前者是人类通过努力得到的一种进步，反对把法律看作是由神赐予的，认为法律是人们相互间的约定。主张人人在政治、财富、社会地位上的平等，认为在民主政制下，一切人都有平等的权利。反对奴隶制度，因为神使一切人生来是平等的，自然不会使一个人成为奴隶。在道德伦理问题上，提出了独特的主张，认为美德是可以教的，从而否定了人的美德是天赋的、只能来自高贵出身的偏见，否定了美德是偶然出现于特殊人物的特殊品质的观点，认为美德是已知的可控制的过程所产生的结果。这一系列观点，对推进当时的社会组织具有重要的意义。对传统的宗教观念也进行了批判，相应地提出了接近于无神论的观点。例如，普罗迪科等认为，诸神对人类事务不感兴趣，诸神也不会因人类牺祭与否而赏善罚恶；有的甚至根本不相信神的存在。他们还教人在辩论中如何使用论据和如何讲话，促进青年一代去批判传统观念，用新观念去取代旧观念，从而对正处在变革中的雅典社会起到了促进作用。因此被认为："对人类

史有无可估量的影响。"①

但也由于他们倾向诡辩和收费授徒等，遭到苏格拉底和柏拉图的剧烈抨击，从而也导致后世对智者运动的误解，特别是智者的末流确实也流于诡辩，因此在历史上又被称为"诡辩论者"或"诡辩者"。到公元前四世纪末时，智者的社会作用和社会地位日趋没落。

这个时期，著名的智者有二十多人，其代表人物有：普罗泰戈拉、高尔吉亚、希庇亚、普罗迪科、安提丰、克里底亚等。这里着重介绍其中最有代表性的，而且和美学思想有关的普罗泰戈拉和高尔吉亚。

普罗泰戈拉（约公元前485—约前410）是最早收费授徒的智者。出生于阿布德拉，熟悉伊奥尼亚哲学，受到雅典奴隶制民主派领袖伯里克利的高度尊敬。公元前444年受托，为雅典新建立的殖民城邦图里制定法律。七十岁左右时被指控为无神论者，其著作被焚毁，本人逃离雅典，在赴西西里途中溺死于海上。普罗泰戈拉在哲学上提出著名的命题："人是万物的尺度。"宣称，对每一样东西，都可以有两种完全相反的见解，并都可以得到论证，从而倾向怀疑主义。声称，既不能肯定神的存在，又不能否定神的存在，从而有无神论倾向。在伦理思想上，从"人是万物的尺度"观点出发，强调个人的作用和价值，表现出个人主义倾向，影响到后世的人道主义。在制定的语法理论上，强调用词正确，要区别与种种动词语气相应的不同句型，区别名词的性等，以完善人的谈话技艺。在教育问题上，强调受教育者除发挥固有的自然

① 耶格尔：《潘迪亚：希腊文化的理想》，第1卷《古代希腊、雅典精神》第286页，牛津1980年。

秉赋和实践外，从小就应该开始学习。在社会历史观上，认为处于原始状态的人，虽能自奉衣、食、住和学会讲话，但由于散居没有城邦组织，“缺乏政治技艺”，易于受到野蛮人侵害或自相侵害。但人有互尊和正义的美德，从而彼此缔结友谊和联合的纽带，建立国家和法律，生活按劳动分工原则进行，否则绳之以法处以极刑。反对国王或僭主的个人意志决定一切。主要著作有《真理》、《论神》等，均佚失，后世只保存下三则残篇。

高尔吉亚（约公元前480—约前399）是意大利西西里岛林地尼城人。前427年受当地公民派遣，作为使节到雅典请求庇护，反对叙拉古的侵略。后定居雅典，以从事讲演和教授修辞学为生。原是自然哲学家恩培多克勒的学生，从事自然科学研究，据传曾撰写过有关光学的著作。倾向怀疑主义，在认识论上与普罗泰戈拉恰恰相反，认为任何感觉、意见都是假的，结果殊途同归，同样走向主观主义、相对主义和不可知论。受爱利学派的芝诺的辩证法的影响，但得出与芝诺截然相反的三个命题：无物存在；即或有某物存在，也无法加以认识；即令这种东西可以认识，也无法把它说出来告诉别人。在道德伦理学说上持虚无主义观点，认为善恶是由个人的主观感觉所决定，因此同一美德，既可认为是善，也可以认为是恶。主要著作有《论自然或非存在》，已佚，仅存若干残篇。

其他尚有两篇著作——《海伦颂》（共二十一节）和《为帕拉墨得辩护》（共三十七节），基本上被完整地保存下来了，但其真伪历来有争议。经学者们的考释，到今天可以说比较一致地认为是高尔吉亚的著作了。[1] 其中特别是《海伦颂》和美学的关系比

---

① 第尔斯等：《苏格拉底以前学派残篇》，第2卷第288页注1。

较密切。

第二节 “费西斯”和“诺摩斯”——自然、技艺、艺术

随着希腊社会的发展和频繁的变革，人们越来越认识到，原来认为是由神赐予的各种社会制度、法律制度、伦理规范、风俗习惯和生活方式，实际上是人自己制定的，并不是像自然界的无机物和动植物那样是自然形成的。它们也不是永恒不变的，人们在它们面前也并非是无能为力的。智者们正是对与此有关的问题进行了探讨和理论上的概括，其中的核心问题是“费西斯”(physis)和“诺摩斯”(nomos)。

一 “费西斯”(自然)和“诺摩斯”(约定)

“费西斯”，原意为“自然”、“本性”，指本性上就有力量成为“如此如此”的东西。它同另一个希腊词“techne”(“忒克涅”)相对应，“忒克涅”原意为“人工造成的”，以后就专指人工制造手工艺品、文学艺术作品及创制它们的那种“技艺”。它们彼此相对应，这对范畴的发展经历了三个阶段：(1)“自然而然的”和“人工制造的”相对应；(2)“本性使然的”和“人为约定的”相对应；(3)“自然界的”和“社会共同体的”相对应。

在原初和早期希腊哲学中，“费西斯”指“依靠自己的力量而长成的东西”，即业“天生的”、“自然而然的”。和它相对应的是technastos，即“制造出来的”、“人工制造的”，例如房屋、鞋子、床等等。这种认识，同当时的社会发展状况是一致的，手工业从农

业分化出来以后，人们看到除了天然长成的东西外，还有由人工制造的东西。这就出现了“费西斯”和“忒克涅”(“制造术”、“技艺”)的对立，但尚未出现“费西斯”和“诺摩斯”的对立，尚未出现“自然”和“社会”彼此相对应的范畴。希腊人能将“天然长成的”和“人工制造的”区别开来，是伟大的进步。

但是，随着人们打破氏族界线组成 kome(村庄)和 polis(城邦)以后，按逻辑推论人们会提出一个问题：kome 和 polis 是天然形成的还是人们创造的？但由于人们尚未意识到这一巨大的变化，因此并没有提出这个问题来。只有经过“费西斯”和“诺摩斯”的争论以后，经过亚里士多德的深入探讨，人们才进一步认识到自然和社会的区别。

“诺摩斯”原指人们在社会共同体中形成的风俗习惯。原先，“诺摩斯”不仅在人间，而且在神灵世界和人—神间都起主宰作用。但是随着社会的发展，人们日益感到在复杂的社会矛盾面前难以完全遵从，逐渐认识到“诺摩斯”也是可以重新规定的。到智者时代，“诺摩斯”已包括下列多种含义：风俗习惯、传统惯例、伦理规范、成文法律以及各种协议、契约和章程。它同“费西斯”的区别是：(1)“诺摩斯”是人们自己约定的，不是自然本性形成的，因而它仅对协议各方有效，而不如“费西斯”那样普遍适用。(2)它是由人这个主体制定的，不是自然本身派生的内在的规定。(3)它本身不会自行生长变化，需要通过人作出变更，例如修改法律，制定新法规等。

二 两种“诺摩斯”观

新的“诺摩斯”概念的出现，促使智者们重新考察人类社会

问题，出现了两种不同的观点。

一种是维护“诺摩斯”的，凡是主张社会进步论的必然维护和颂扬“诺摩斯”，认为有“诺摩斯”才形成城邦，才安全可靠，“诺摩斯”是保障人身安全、提高人的生活和维护城邦的手段。赞成这种“诺摩斯”观的智者有：普罗泰戈拉、克里底亚、伊索克拉底和悲剧诗人欧里庇得斯等的社会形成论。

根据柏拉图的《普罗泰戈拉篇》的记载，普罗泰戈拉多处运用了“费西斯”和“诺摩斯”的理论。他声称，按照人的本性(physis)，为了生存必须联合，但当他们聚集在一起时又会像动物一样互相残杀。于是宙斯神交给人类正义和相互尊重，还制定了法律。这些都是“诺摩斯”，从此人类才有社会生活和社会进步。[①] 这里的“诺摩斯”和“费西斯”，既有彼此相反的一面，接受“诺摩斯”就排除了人的自然状态，反之如果完全按照人的“费西斯”也就没有城邦和公民生活。但是又有彼此一致的方面，人的自保的本性要求共同聚居建立城邦，这又得接受正义、相互尊重和法律等“诺摩斯”作为内在的基础。

克里底亚的特点则是企图将“费西斯”和“诺摩斯”统一起来。声称，好的品性是制定“诺摩斯”的必要条件，但有了好的品性还要有制度和规范，而且还必须加以训练。因为，人的品性不易改变，而人为规定的东西如法律却是容易改变的。但是好的个性和品性，并不能决定一个人必然是才能卓越的人，所以他更需要学习和训练。个人的身体和个性、一个民族的性格和特性都是“费西斯”。进而引进人的价值标准，以对人和城邦是否有益作为衡量“费西斯”的好坏的标准，比如世人公认帖撒利民族是挥霍

① 柏拉图：《普罗泰戈拉篇》，322A—323C。

奢侈的，这就不是好的性格。就一般人的本性来讲，既有好的一面，也有坏的一面。克里底亚认为，人在原始时期过着动物样的生活，鉴于行善和作恶都没有得到报应，所以发明了法律。可是人们还是在暗中犯罪，因此聪明人又创造了神，借以吓唬作恶的人。但是，克里底亚并没有能说明人们作恶的根源。总之，在"诺摩斯"—"费西斯"问题上，克里底亚是肯定"诺摩斯"的作用，而对"费西斯"却区分了不同的情况，力图将二者统一起来。

另一种是反对"诺摩斯"的，他们将"诺摩斯"和"费西斯"对立起来，强调人的本性具有不可抗拒的作用，为反对"诺摩斯"的本性行为作辩护，力求建立符合"费西斯"的新的"诺摩斯"。这种思想开始于高尔吉亚，但他没有明确意识到"费西斯"和"诺摩斯"的关系。其他代表人有希底亚、安提丰、塞拉西马柯等。

高尔吉亚在《海伦颂》中，从"费西斯"(本性行为)的合理性出发，将它与选择对立起来，认为"诺摩斯"是人为的可以选择的，而"费西斯"是无法选择的。所以听命于"费西斯"按情欲行事或受语言诱惑是合乎自然的。合乎自然，无法选择的也就是必然。高尔吉亚的这种见解和德谟克利特的观点是一致的。后者认为，按照"费西斯"，只有原子和虚空，原子的旋涡运动就是必然。[1] 因为，德谟克利特无视目的因，将属于"费西斯"的一切作用都归结为必然。[2] 高尔吉亚则认为语言和情欲的力量，以及弱者服从强者都是必然的无法选择的。"命运"、"命运女神——Ananke"，一方面成为自然界中的必然性，另一方面它又以必然性和选择的形式，提出了人的自由意志和道德责任、个人的选择

---

① 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》，第9卷第45节。

② 亚里士多德:《动物的生成》，789^b2—4。

和必然等问题，这在古代希腊的伦理学说史上有重要意义。

既然只有合乎“费西斯”（自然本性）的行为是正当的无可指责的，那么与“费西斯”相违背的伦理规范、行为准则、风俗习惯和法律就是应当变更或废弃的，至少也不能说是尽善尽美的。这就是后来希庇亚、安提丰、塞拉西马柯等人的观点。

三 自然——艺术和模仿

智者们正是遵循上述这种“费西斯”—“诺摩斯”观来讨论自然——技艺和模仿的。柏拉图《法篇》中在讨论到自然和机遇及技艺设计时，不指名地记载到某些哲学家[1] 及其学生们。认为，元素是存在的，而天体则凭自然和机遇出自元素，而艺术则出自际遇，有时仅凭技艺，有时则技艺和自然相结合起来才能制作出来：

> 他们认为最伟大的和最美的东西，都是自然和机遇的产品；稍次一些的是技艺的产品。后者从自然获得伟大的和原初的创造、模型和型式；所有那些稍次一些的产品，我们都称之为人工制作技艺的产品。[2]

---

① 柏拉图始终未具体指明是谁，伯里认为是阿凯劳斯（Archelaos，鼎盛年约公元前450），尔后伊壁鸠鲁和卢克莱修也提出过相类似的观点。但塔塔科维兹认为是代表智者们的观点。我们认为这里所讨论的内容，和我们前面讨论的智者们有关“费西斯”—“诺摩斯”的观点比较一致。见所著《古代美学》，第104页。

② 柏拉图：《法篇》，889A。这段话，诸家英译彼此出入很大，这里综合各家的英译文译出。

具体来讲，这些哲学家认为，水、土、气、火等元素都是由于自然（本性）和机遇而存在的，其中没有一种是凭人工制造技艺的产品。循序而来的地球、日、月、星辰都是这些元素由于热和冷、干和湿等固有的力量，偶然地混合而成的。整个宇宙，以及动植物和四季都是循此方式被创制出来的，而不是由理智的计划、任何神或人工制造技艺所创造出来的。但是人工制造的技艺产品和音乐、绘画等美的艺术品则不然：

> 艺术是这些有生命的动物的头脑的产儿，是后来出现的可朽的人的可朽的产儿；艺术是后来阶段产生出来的，各种各样娱乐人的小物件根本不是实在的，仅仅是同一序列真理的十足部分的模仿。我的意思是指绘画技艺和音乐技艺的产品，以及所有它们的姊妹艺术。但要是实际上有某些艺术，产生出值得耗费的时间的结果，它们就是指那些与自然合作的东西，如医学、农耕和体育训练。这个思想学派坚持，特别是政府，在较少程度上是与自然合作，在更大程度上与技艺有关的；同样情况，立法也绝不是一种自然过程，而是建立在技艺基础上的，法律的制定是完全人为的、不真实的。①

从柏拉图记载下来的某些智者的这段言论，包含着丰富的内容。(1)将自然万物分为三类。第一类完全是自然的产物，如水、土、气、火等四种元素，以及由此而产生出来的日、月、星辰、地球。第

① 柏拉图：《法篇》，889D。

二类是完全凭机遇的人工制作的技艺的产品，如音乐、绘画等美的艺术品以及法律等。第三类是人工技艺和自然合作的产品，如政府、医学、农耕和体育训练等。(2)越是自然的产品，越是真实和具有真理性。循此观点，元素和日、月、星辰和地球等是第一等的，政府和医学等是第二等的，法律和音乐、绘画等美的艺术品是第三等的。(3)明确肯定美的艺术音乐、绘画属于技艺，它是凭技艺对自然的"十足部分的模仿"，它在真理性和真实性上不如第一类和第三类产品，既不如自然和机遇合作的产品，更不如纯粹自然的产品。(4)排除了神对第二类和第三类产品的干预。

上述这种观点，更接近于以高尔吉亚为代表的将"诺摩斯"与"费西斯"对立起来的观点。这点在讨论到他们将美的艺术品看作是虚构、模仿时，将作出进一步的说明。

四 艺术和虚构

不仅高尔吉亚本人，他的学生、智者阿尔基达马(Alkidamas，约前四世纪)，也曾讲到雕像就是真实的人的模仿：

> (雕像)是对真实的人体的模仿，它们给观看者以乐趣，但却没有任何实用的目的。[1]

以高尔吉亚为代表的智者，由于片面强调"自然(本性)"贬低人工技艺的产品，把艺术仅仅看作是对真理的十足部分的模仿。因而，他们将艺术看作是虚构的。高尔吉亚在《海伦颂》中，就这点

① 《智者演说集》，10。参见塔塔科维兹《古代美学》第104页。

进行了具体的阐述。在这篇专门为海伦辩护的文章中，讨论到语言可以引起灵魂震动的问题，因为语言可以进行虚构，以此影响和欺骗灵魂或心灵：

> 他们用虚构进行说服的实例是数不清的。因为如果每个人都记住过去、知道现在、预见将来，那么语言的力量就不会那么大了，但是实际上人们并不能记住过去、知道现在、预见将来，所以欺骗就容易了。许多人误将意见当作是对灵魂的忠告，然而意见是不可靠的，它将使接受它的人陷入捉摸不定的厄运之中。①

海伦之所以被劫持，是由于对方的语言说服了海伦，打动了她的灵魂："因为语言是一种强大的力量，它以微小到不可见的方式达到最神奇的效果。它能驱散恐惧，消除悲伤，创造快乐，增进怜悯。"②作为韵律语言的诗歌就能起到这种作用，凭借语言的"虚构"对海伦进行说服。就古希腊而言，"虚构"和"欺骗"的含义是相同的，诗歌和戏剧都允许而且必须虚构，也就是允许和必须欺骗。

这点需要作出进一步的解释，人类的某些技艺的生产，并不一定生产出现实的东西。柏拉图在《智者篇》中用两分法给智者下定义时指出，创造有两种，一种是由神造的，另一种是由人造的。无论是神造物还是人造物都有两种，一种是造成原物，另一种只造原物的摹本或像。就人造的模仿的艺术而言，是一种生产，但生产出来的是"幻像"而不是生产出真实的东西。③ 循此去

---

①② 高尔吉亚：《海伦颂》，第11、8节。

③ 参见柏拉图《智者篇》265B。

理解高尔吉亚的作为韵律语言的诗歌，所创造的不是真实的东西，而是作为摹本的“幻像”，是虚构，是创制幻像的艺术。所以这种作为韵律语言的诗歌的这种美的艺术，只是摹本的“幻像”，是属于虚构之例。

循此可以理解高尔吉亚通过海伦之受语言造成的“虚构”，被特洛伊王子帕里斯诱拐到特洛伊，说明诗这种美的艺术的特征：作为模仿艺术的诗歌，是从事模仿，实质是从事一种非现实的创造，这种诗歌在听众或观众的心灵中引起“幻像”，从而产生出一种强大的力量，震撼听众或观众的心灵，它能起到驱散恐惧，消除悲伤，创造快乐，增进怜悯，即能引起种种喜、怒、哀、乐、惧等种种强烈的感情。有的学者，对高尔吉亚的这些观点作出很高的评价，认为他将在古风时代已出现的“幻觉”、“净化”、“模仿”三种理论结合在一起了。[1]

无疑，以高尔吉亚为代表的这派智者，拓开了模仿再现说及其影响的研究领域。

第三节 审美快感

智者们也讨论到了文艺的作用问题，他们往往低估作为人工技艺的产品，更多地只是强调文艺的审美快感。

高尔吉亚在《海伦颂》中，讨论到绘画和雕刻所引起视觉上的快感或审美快感，并认为雕刻给人带来的美感比绘画更为

---

① 塔达基维奇（即塔塔科维兹）：《西方美学概念史》，第126－132页，学苑出版社1990年。

神奇：

> 画家用各种颜色绘制一幅图画给人们以视觉的乐趣，雕刻家给眼睛带来的美感更为神奇，许多事物为许多人产生了对许多行动和形式的爱好。①

前面已经提到过的高尔吉亚的学生和继承人阿尔基达马，在肯定雕像是对人体的模仿的同时，指出它能给观看者以快感，但却没有任何实用目的。

与柏拉图同时代的雅典著名雄辩家和教育家伊索克拉底，他在早年受过高尔吉亚的影响，他于公元前380年举行的奥林匹亚集会上发表的著名《泛希腊集会辞》中，在颂扬雅典城邦作出一系列伟大贡献时，提到艺术给人以快感，是供人们欣赏用的：

> 还有艺术，包括用来生产生活必需品的艺术，以及创造出给我们提供快感的艺术，都是我们城邦发明或赞助的，都是它献给别的人，供他们欣赏的。②

这里，伊索克拉底含蓄地将作为实用的技艺的制品和美的艺术品区别了开来，前者是属于生活必需品，后者则给人以快感，供人们用来欣赏的。

由斯特方确认为写作于公元前四百年左右，体现高尔吉亚、

---

① 高尔吉亚：《海伦颂》，第18节。

② 伊索克拉底：《泛希腊集会辞》，第40节。

希庇亚等智者观点的《论辩集》中，[1] 进一步申述文艺与真理、正义无关，仅仅是为人提供快感而已：

> 他们求助于其中并没有正义与不正义可言的艺术，因为，诗人并不是为了真理，而是为了给人以快感才写作的。[2]

综上所述，以高尔吉亚为代表的这派智者，由于片面崇尚自然和自然产品，贬低作为人工制品的美的艺术品，尽管肯定它们是模仿的产品，但它们既无实用目的，也不体现真理，和人的伦理道德价值也无关，仅仅给人们提供快感，供人欣赏而已。同时，高尔吉亚又肯定诗歌能起到震撼灵魂的作用，这显然是自相矛盾的。但是，他们确认美的艺术品的具有审美快感的作用则是确切不移的。

第四节 审美主体的觉醒

赫拉克利特、恩培多克勒和德谟克利特的素朴唯物主义美学思想的共同特征在于直观性，对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主观方面去理解。那么由智者们首先揭开的唯心主义美学思想的序幕，即抽象的发展了人的感性活动的

---

① 塔塔科维兹也认为《论辩集》是智者的作品，参见《古代美学》第96页。

② 《论辩集》，第3章第7节。

能动方面，审美主体的觉醒是其中重要的一环。尽管其出发点是主观唯心主义的，得出的结论是相对主义和不可知论的，但毕竟提出了审美主体这个至关重要的问题，从而成为整个古代美学思想发展中的一个重要环节。

一 “人是万物的尺度”

智者运动揭开了人本主义的序幕，人这个主体开始觉醒意识到自己的存在，开始和整个自然区别和划分开来。这种主体自我觉醒的标志，就是普罗泰戈拉的著名命题“人是万物的尺度”：

> 人是万物的尺度，是存在者如何存在的尺度，也是非存在者如何非存在的尺度。[1]

这里所讲的“人是万物的尺度”，意指人是万物的“权衡者”。至于其中的“非存在”，那是与“不存在”有区别的，它不是绝对的不存在，不是“无”。只是“不是存在”或“异于存在”，如果冷的感觉是“存在”，那么不是冷的感觉如热的感觉、温的感觉等就都是“非存在”。这里所讲的“人”指的是个人的感知和体验，而不是指整个人类或个人的理性知识或别的什么东西。

“人是万物的尺度”这个著名的命题，究竟是什么含义，历来多有争议。

柏拉图在《泰阿泰德篇》中声称，这个命题是普罗泰戈拉在

① 柏拉图：《泰阿泰德篇》，151E。

《论真理》的开篇时讲的，普罗泰戈拉的意思无非是说：你我既然都是人，一物对于我显得是这样，对于我便是这样；对于你显得是那样，对于你便是那样。并以风为例作进一步的说明，有时同一阵风，对于你觉得冷，对于我不觉得冷；对于我稍微感觉到冷，对于你则感觉得很冷。也就是说，冷不冷不取决于风本身，其尺度、其权衡的标准在于感觉者的个人。并进一步解释道：所谓"显得"就是"觉得"，也就是说，"对各个人而言，万物是如何或如何存在，也就等于各人感觉如何"，"感觉总是对某物存在的感知"[1]。而感觉却是这样产生的：第一，人的不同的知觉起因于不同的知觉对象和不同状态的知觉者，所以此时此地的知觉者，与彼时彼地的知觉者的知觉是不同的；第二，我在此时此地对某物的知觉，决不同于彼时彼地我对他物的知觉。引起我如此这样知觉的东西，如果与他人相遇，决不会产生和我一样的感觉后果，不会感知到相同的性质；第三，我不会自行产生这种感觉，对象本身也不会自行产生这种性质，因此这种感觉的性质，只能是在感觉者和感觉对象相遇时才会产生的。当我变成知觉者时，我必定是某物的知觉者，决不可能有此感觉而无此物。同样，对象成为甜的、苦的等时也必定是对某人而言是这样性质的，决不可能有与某人无关的甜性。经过这一系列的分析，柏拉图就普罗泰戈拉的这个命题的含义，作出如下的概括：

> 我的知觉对我而言是真实的，此时此刻与我相遇引起我的知觉的对象就是相关于我的存在，如普罗泰戈拉所说，我就是对我而言的存在者的判断者，也就是对我而言

1 柏拉图：《泰阿泰德篇》，152C。

非存在者的不存在的判断者。[1]

柏拉图在《克拉底鲁篇》中，对这个命题作出了相类似的解释："对于我来说，事物就是向我呈现的那个样子；对于你来说，事物就是向你呈现的那个样子。"[2]

总的来讲，柏拉图对这个著名命题的解释，基本上是符合普罗泰戈拉的原意的。

就哲学上来讲，"人是万物的尺度"这个命题是带有主观唯心主义性质的，在当时条件下提出来是有其特殊的含义和历史作用的。它意味着希腊人已经意识到人虽然像动物一样都生活在自然界中，但人由于还生活在社会中所以高于动物。在社会这个舞台上，神不是人的统治者、支配者和裁决者。普罗泰戈拉、希庇亚、安提丰等智者认为，人们无法确定究竟有没有神、神如何存在，甚至神还要人按"诺摩斯"来创造。[3] 人是他自身和整个社会的中心。正是人为自己制定习俗、法律、伦理规范和城邦生活准则来约束自己、规范自己，而且正是人才是这些规范、准则的修订者，因此也只有人才有资格对此发表意见，进行褒贬，作出裁决。这样，以往一切传统观念、信仰、风俗习惯、政治法律制度乃至审美观点等，都要在人这座审判台面前重新辨明自己的存在的合理性。这意味着，人的自我意识觉醒后，才能对自己幼年时期形成的一切观念、准则、制度等进行重新审查。这是人类第一次意识到自己是自身所属的这个社会的审判者，自己有资格

① 柏拉图：《泰阿泰德篇》，160C。

② 柏拉图：《克拉底鲁篇》，386A。

③ DK80B4 等。

也有权力重新规范自己和城邦的生活以及有关的一切。这是人在原始宗教和自然统治下以来的第一次觉醒,因此,可以说以普罗泰戈拉为代表的智者是人本主义的先驱。

普罗泰戈拉的这个命题所体现出来的原则,正是整个智者运动的理论基础和指导思想,也是这个运动的实践概括。从社会历史观来说,就是将人看作是人和社会、人和自然、人和神的中心,用人的利益需要和体验解释人们的社会历史活动。从哲学世界观来说,就是主观唯心主义、感觉主义和相对主义。就美学思想来说,它标志着审美主体的觉醒,意味着作为审美主体的人,和审美客体的对象的分离。它标志着古代美学思想的发展进入一个新的阶段。只有意识到主、客体的分离,才能深入认识和研究主体和客观本身,及主客体间的相互关系。

以普罗泰戈拉为代表的这种审美主体觉醒的美学观,对以苏格拉底、柏拉图、亚里士多德为代表的理性主义美学观的形成,是起到一定的激励作用的。柏拉图的许多对话正是以智者为辩论对手和批判对象的,可以说智者们的思想渗透在他的许多对话中,成为苏格拉底和柏拉图的许多美学观点的对立面,他们的许多观点的提出、论证和形成,离开作为对立面的智者运动几乎是难以想象的。

关于智者在审美主体觉醒这点上作出贡献的意义,有些学者还是或多或少有所认识的。吉尔伯特等在讨论到智者的艺术观念时,就这样讲道:智者们无可争辩的功绩在于,他们的注意力不是放在一些美的既成物体上,而是放在这些物体产生的过程及其所引起的心理反映上,他们最早把生产活动提到自觉反映的高度。在美学中,"美是什么"这一问题始终伴随着另一个问题:"美的事物是怎样产生的?"而智者们是探索解答第二个问题

的先驱者。[1] 吉尔伯特这里所讲的第二个问题，即审美主体问题。至于他所讲的第一个问题"美是什么"，将在下一章讨论苏格拉底的美学思想时一起讨论。柏拉图的《大希庇亚篇》，正是具体体现了苏格拉底和智者希庇亚就"美是什么"这个问题进行的一场系统的讨论。

二 美的相对性

智者们的美学观，不仅显示出其主观唯心主义和感觉主义的特征，还显示出相对主义的特征。其哲学世界观理论的代表人物正是普罗泰戈拉。这点，在分析他的"人是万物的尺度"命题已经有所申述。其核心思想是：断言所有的感觉印象和意见都是真的，真理只是相对的，原因是人们所感知的或人们所认为的一切仅仅对于他们自己而言才是真的。[2]

普罗泰戈拉的这种相对主义，同样也显示在他的论辩术中。他是论辩术的主要奠基人。他的基本思想是：任何命题都有两个相反的论断，论辩的主要目的和主要技艺就是如何使弱的论证变为强有力的论证。关于这点，第欧根尼·拉尔修是这样记载的：

> 普罗泰戈拉首先提出任何一个命题都有互相反对的逻各斯，他用这种方式进行论辩因而成为第一个这样做的人。[3]

---

① 吉尔伯特等：《美学史》，第24页。

② 参见塞克斯都·恩披里柯《驳数理学家》第7卷第60节。

③ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第9卷第51节。

而且在他(普罗泰戈拉)的辩证法中,他忽视词义而追求华丽的词藻,许多证据表明他是全部论辩术的始祖。因此蒂蒙说:"普罗泰戈拉是全人类的缩影,我以为他是文字战方面的能手。"他又是最早介绍被称为苏格拉底式的讨论方法的。而且我们从柏拉图的《欧绪德谟篇》中知道,他(普罗泰戈拉)最先使用安提斯泰尼的论证方法——致力于证明矛盾是不可能的,最先提出如何驳斥和攻击别人提出的任一命题。①

尽管普罗泰戈拉本人未曾留下有关这方面的具体材料,上述记载,可以从柏拉图的《普罗泰戈拉篇》和《泰阿泰德篇》得到佐证。从柏拉图的有关论述中可以看出,普罗泰戈拉是以感觉主义和相对主义为理论基础,作出这种论断的。

普罗泰戈拉的这种感觉主义的相对主义的观点,在其他智者的美学观上有所反映。《论辩集》中有一则代表性的记载:

如果让所有的人在一块绒毛地毯上扔下他们认为是丑的东西,并让他们取走他们认为是美的东西,我相信绒毛地毯上不会剩下任何东西,因为所有的人的看法都不相同。我还可以引一首诗为证:

"如果你好好想一想,你就会发现对于凡人的一条不同的法则:没有任何东西或是完全美的,或是完全丑的,只是那掌握并区分它们的准则使得一些丑,一些美。"

那么一般说来,所有美的东西都由于准则,而所有缺少

① 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第9卷第52—53节。

它的东西都是丑的。

也就是说，美或丑并不是客观事物所固有，而是取决于个人的看法，所有人的看法都是不同的。并且以诗为例进一步申述他的观点，即任何客观存在的东西本身，既不是完全美的或完全丑的，而是取决于人的各自的准则，是主观的准则判定客观的东西是美是丑。

智者运动的代表和苏格拉底一起揭开古代古典时期人本主义美学的序幕，从早期自然哲学的直观美学，转向以人和社会为主要对象。他们的美学思想的哲学基础都是唯心主义的，但是，智者们的特征显示为非理性主义的，苏格拉底和柏拉图则基本上显示为理性主义的。智者们的突出贡献是，从感觉论的主观唯心主义出发对审美主体进行了深入的探讨，将文艺理解为模仿的虚构，强调由这种虚构的艺术品作用于审美主体而获得的快感；从感觉论的相对主义出发，认为事物的美、丑，完全取决于审美主体的感受。此外，从经验论出发，对“什么东西是美的”进行了初步的探讨。

第六章　苏格拉底

苏格拉底在希腊美学思想的发展中占有重要地位。他的美学思想体现当时希腊社会“伟大的历史转捩点”[1]，体现正在兴起的人本主义和理性主义精神的特征，初步奠定了理性主义美学的本体论、认识论和方法论基础，尔后由柏拉图和亚里士多德加以发展和发扬光大，从而形成古希腊美学的全盛古典时期，并深刻地影响整个西方美学思想的发展。

第一节　民主政制的殉道者

苏格拉底作为雅典的一名普通公民，既亲身经历了雅典“内部极盛”的伯里克利时期，又经历了导致雅典没落的伯罗奔尼撒战争，最后受到诬告身殉终生为之维护的民主政制。他的光明磊落、朴实无华的品格，成为西方社会追求真善美三者相统一的理想人格的最高典范。

---

① 黑格尔：《哲学史讲演录》，第2卷第108页。

一 为维护民主政制而奋斗的一生

苏格拉底(Socrates,公元前469—前399)是雅典公民雕刻匠索佛隆尼斯库的儿子,母亲菲娜瑞特是产婆。少时即从艺雕塑,技艺精湛。据载,雅典卫城建筑上的一组着衣美神雕像就是他的作品。[①] 苏格拉底以维护雅典民主政制为使命,不事生产,无暇顾及生财之道,所以终生清贫。

苏格拉底生于伯里克利黄金时代盛世。他出生时,悲剧诗人埃斯库罗斯已写出爱国主义戏剧《波斯人》,悲壮的希波战争已趋向希腊获胜的结局。随之而来的是伯里克利领导的比较完善的民主政制,雅典成为头等强悍的海上霸主。当时的雅典文治武功都臻于极盛。索福克勒斯和欧里庇得斯的悲剧,菲狄亚斯等的优美雕像,波吕格诺图的辉煌壁画等等,都促使了苏格拉底的审美观念的形成。晚年时仍以生逢盛世而自豪:

> 没有一个民族能像雅典人那样为他们祖先的丰功伟业而感到自豪,很多人受到激励和鼓舞,培养了刚毅果断的优秀品质,成为勇武著名的人。[②]
>
> 他们不仅凭着自己的力量和整个亚细亚以及一直到马其顿的欧罗巴霸主们进行斗争……而且还和伯罗奔尼撒人一道扬威于陆地和海上。[③]

---

① 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第2卷第19节。

②③ 色诺芬:《回忆苏格拉底》,第3卷第5章第3、11节。

苏格拉底受过完备的教育，“被公认为是一个有全面教养的人，受过当时所需要的一切教育”[1]。曾师从伯里克利的老师达蒙学习音乐，修习算术、几何、天文学等数理学科，是自然哲学家阿凯劳斯的弟子。在青壮年时同当时著名的哲学家们已有较多的交往，并获得相当高的声誉。可能与当时爱利亚学说的著名代表人物巴门尼德及其学生芝诺有过直接的交往。和当时的智者运动的代表人物普罗泰戈拉等有过频繁的交往，彼此间开展过剧烈的辩论，并受到素来自视甚高的智者普罗泰戈拉的高度赞誉：

> 在你的同龄人中，我确实从未遇见过像你这样令我称羡的人，现在我说，你如将成为我们当今领头的哲学家之一，我决不惊讶。[2]

此外，值得注意的是，苏格拉底的整个注意力，由早期自然哲学的专注自然界、宇宙，转向以人为核心。不仅从人的实践活动、行为、伦理道德和政治方面来研究人，而且还从人本主义立场出发探讨美学问题。他本人不仅当过雕刻匠，而且通晓当时的文学艺术。根据他的学生色诺芬记载，苏格拉底经常到画家、雕刻家和手工艺人的工作场所，同他们交谈各种艺术问题。从他同画家帕拉西奥、雕塑家克雷同、工匠皮斯提阿以及其他人的对话中可以看到，他不仅在一般美学理论上，而且在艺术创作的专业方面都有很深的造诣。[3]

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第2卷第18—20节。

② 柏拉图：《普罗泰戈拉篇》，361E。

③ 色诺芬：《回忆苏格拉底》，第3卷第10章。

二 悲剧的归宿

苏格拉底一生忠于作为一个雅典公民的责任，成年后，曾以骑兵身分相继参加过波蒂迪亚、安菲波利斯等战役，由于表现勇敢而获得殊荣。前406年入选“五百人议事会”，否决了要把在海上领导作战的将军，因未顾上掩埋尸体等事项而判处死刑的决定。前404年，因拒绝服从取代民主政制的“三十僭主”逮捕萨拉密的莱翁的命令而受到迫害。前399年，当民主政制恢复时，又被指控为反对信奉城邦原先信奉的神灵另立新神和蛊惑青年，被判处死刑。

他在面对法庭的审判时，满腔热情地为自己的这种使命进行申辩：

> 雅典人啊，我尊敬并且热爱你们，但是我更得服从神；只要我一息尚存还有能力，我决不停止哲学实践，总要劝勉你们，为我遇到的每一个人阐释真理。①

指责雅典人，原本属于一个以智慧和力量著称于世的伟大城邦，但却专注于尽量猎获大量钱财和声誉，而不关心和思考真理、理智和完善自己的灵魂，岂非可耻。并声称，这正是“神的命令”为自己设定的哲学使命。他的这种使命和包括美学思想在内的哲学实践，并不是迂腐的道学规劝，而是对时代的深刻的哲学反思，对败坏当时希腊社会的一些原则和观念的深刻批判。他将自

① 柏拉图：《申辩篇》，29D。

己比作神赐给雅典的一只“牛虻”，在城邦里飞来飞去，螫刺、惊醒雅典这个迷钝昏乱的宠然大物，刻意促其重新奋发。他在法庭上甘冒判处死刑的危险，毫无畏惧地坦诚申辩：

> 所以雅典人啊，现在我并不是像有些人想象的是为我自己申辩，而是为了你们；你们不要滥用神赐给你们的礼物给我判罪，如果你们处死我，将找不到人来取代我。用粗鄙可笑的话说，我是神特意赐给本邦的一只牛虻，雅典像一匹硕大又喂养得很好的马，日趋懒惫，需要刺激。神让我到这里来履行牛虻的职责，整天到处叮着你们，激励、劝说、批评每一个人……①

苏格拉底的哲学—美学思想，正是在他的论辩、教诲，“螫叮”雅典人的一系列的实践活动中得到阐发的。

苏格拉底以哲学来实践他的使命的活动，有以下一些特点。第一，热爱母邦，反思雅典衰落的根源，力求奋发图强。从色诺芬的《经济论》中可以看到，苏格拉底曾了解和总结波斯帝国的经验教训，向雅典提出要重视农业的建议：“耕作是百业之祖。”在《高尔吉亚篇》等中可以看到，他对当时的强权政治、对民主政制下党派政客的操纵弄权都有尖锐的批判。苏格拉底虽然更多地将雅典没落的根源归诸精神道德的危机，但这是与社会经济政治的危机联系起来分析的。第二，从哲学高度着重讨论伦理问题，以谋求改善灵魂即人的全部思维方式，重建道德价值，以达到振兴雅典的目的。他虽然首先关注的是探讨伦理道德问题，但

① 柏拉图：《申辩篇》，30D—31A。

总是上升到哲学的高度，对人的本性作深刻反思，其中包含本体论、认识论和方法论的哲学内容；并且运用他的哲学和道德伦理原则去探讨社会的政治、宗教、审美、语言等人生和知识领域的问题，企图通过改造希腊人的全部思维和精神生活，以克服社会的全面危机。第三，运用哲学和道德原则针砭时政，着意培育青年，企图振邦兴国。他自称神谕告诉他不要参政，他确实并不直接参加实际的政治活动。但他遵奉雅典民主政制的法律，虽也主张研究斯巴达的治国经验，但并不支持贵族寡头政制；在党争中独立不倚，并一贯反对阴谋篡权的僭主统治。他认为治理城邦是"最伟大的工作"，必须培育一批富有知识、精娴治国才能的专家来复兴雅典。也正因为这样，必然触犯那些不学无术、无德无能的政治权贵。这实际上正是他招致杀身之祸的一个重要原因，虽然他们还不敢在指控罪状中露骨地表达出来。第四，苏格拉底喜欢和青年交往，他教育的对象以青年居多，他想用他的哲学塑造年轻一代，在他们身上寄托他复兴雅典的理想。也正因为这样，当政者深感不安，指控他"败坏青年"。

苏格拉底不仅有哲学教育的言教，而且还有身体力行的身教，以他俭朴、刚健、正直、英勇的人格，在雅典公众前树立一种道德典范，从而使他的学说更具感召力。

苏格拉底长得很丑：脸面扁平，大狮鼻，嘴唇肥厚，挺着一个大肚子，着一件褴褛外衣，光着脚到处走。他和人谈话时偏低着头，像条壮实的公牛，但他目光炯炯似能洞察一切，使人感到一种超人的才智和内在的精神美。他以自制、俭约，刻苦追求学问和诲人不倦为生活准则，鄙视智者们以贩卖知识作为生财之道。当时，雅典贪婪敛财、奢靡淫逸之风盛行，苏格拉底堪称是自奉清廉、品德高尚的道德楷模。

苏格拉底在法庭上，就对他的两项指控——“苏格拉底犯有败坏青年之罪，犯有信奉他自己捏造的神而不信奉城邦公认的神之罪”[1]进行了有力的申辩。控告者最后要求将苏格拉底判处死刑，根据当时雅典法律，被判罪的人可以请求宽恕从轻发落，以流放代替死刑。但苏格拉底恪守他的哲学使命和原则，不仅在法庭上严正地为自己辩护，而且继续针砭雅典的时弊。在宣判他死刑后又表示绝不为老妻和幼子而请求宽恕，因为这样做等于承认自己有罪。他视死如归，对死亡无所畏惧，认为死亡不过是让自己的灵魂返回应去的安息所。他的朋友和学生们劝说并设法帮助他越狱逃亡，他坚决拒绝。他认为这样做是“以错对错”，是不当的。这样，苏格拉底也就终于饮鸩就刑，终结了这一悲剧命运。

苏格拉底被他所苦苦眷恋的城邦处死，不仅是他个人的悲剧，也是雅典的悲剧，更是城邦奴隶制趋衰的那个时代的悲剧。据说在苏格拉底死后不久，雅典人后悔处死了这位伟人。有关记载提到：“雅典人不久就对他们的行为后悔了，他们惩处控告者，判处美勒托死刑；他们树立了一座由吕西普塑造的铜像来纪念苏格拉底，放置在行进途中的山坡上。不久以后，另一指控者安尼图斯去访问赫腊克利亚，当地居民当天就将他驱逐出境。”[2]据说欧里庇得斯在他的悲剧《帕拉墨得》中这样谴责雅典人：“你们已经扼杀了全智的、无罪的缪斯的夜莺。”[3]

苏格拉底正是以自己悲壮的死，使他的精神和思想获得了真正的荣誉和永恒的价值。

---

① 柏拉图：《申辩篇》，24B。

②③ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第2卷第43、44节。

三 史料依据

苏格拉底本人没有写过著作,对他的研究只能依据他的学生和其他古代的有关记载,而这些材料在内容和写作方式等方面又各有特点,从而使史料问题显得突出,以致出现哲学史中所谓的"苏格拉底问题"。古希腊留下的有关苏格拉底的主要史料有四种。这里扼要地作些介绍和辨析。

第一,阿里斯托芬的喜剧,主要是公元前423年上演的喜剧《云》。该剧将苏格拉底描绘成一个装腔作势狡辩骗钱的智者,极尽挖苦之能事。但是其中曲折地反映了苏格拉底早期接受伊奥尼亚哲学的思想,其中提到的"思想库"也是真实的,只是为取得喜剧效果加以夸大而已。[①] 不过,该剧确实严重歪曲了苏格拉底的思想和形象,它在雅典民众中形成的偏见,成为他晚年被控告的舆论基础。

第二,色诺芬的著作。色诺芬是雅典公民,出身富有世家,具有较高的文化修养,二十岁左右即从学于苏格拉底,高度崇敬苏格拉底:"当我想到这个人的智慧和高尚品格时,我就不能不记述他,而在记述他时更不能不赞美他。如果在那些追求德行的人中间,有谁能遇到比苏格拉底更有益的人,我认为他就是最幸福的了。"[②] 他的著作中与苏格拉底关系密切的有两种:《苏格拉底在法官前的申辩》,是色诺芬根据苏格拉底另一位学生赫谟根尼的转述写成的,篇幅很短。其中的苏格拉底只是从正面辩白自己

① 泰勒:《苏格拉底其人及其思想》,第73页,纽约1952年。

② 色诺芬:《苏格拉底在法官前的申辩》,第34节。

"既没有对神不虔敬，也没有对人不正义"，同时强调自己老态龙钟，死去比活着好。这篇申辩的哲学价值不高，远不能和柏拉图的《申辩篇》相比。而《回忆苏格拉底》则是有关苏格拉底的有价值的重要史料。虽然文采不足、哲理不深，但它是平直的实录，不像柏拉图那样的词章雕琢，它不存在师生之间某些思想的首创权的争议问题，这就有它的独创性。因此，黑格尔高度评价了它："这部著作的目的是为苏格拉底作辩护，它给我们所作的关于苏格拉底的描写，比柏拉图还要精确一些，忠实一些。"① 其中有关审美、典型、技艺、目的论等观点的记载，更是与苏格拉底的美学思想有关的。

第三，柏拉图的对话篇。柏拉图的对话是我们研究苏格拉底美学思想的主要史料，而且也只有像柏拉图这样深邃的哲学家才能将他的老师的哲学思想，正确地记载下来并深刻地阐发出来。柏拉图于二十岁（公元前407）左右开始追随苏格拉底，直到他的老师被处死，前后达十年左右。柏拉图一生的理论和实践活动，可以说是苏格拉底的继承和发展。柏拉图的全部对话共二十七篇，除了六篇外，苏格拉底都是主导内容的发言人。根据亚里士多德等的记载，学者们经过长期艰辛的探讨，大体可以认为柏拉图以下的早期对话，主要是记载苏格拉底的思想，因此可以说是研究苏格拉底的主要依据：《申辩篇》、《克里托篇》、《拉凯斯篇》、《吕西斯篇》、《卡尔米德篇》、《欧绪弗洛篇》、《大希庇亚篇》、《小希庇亚篇》、《普罗泰戈拉篇》、《高尔吉亚篇》、《伊安篇》，还有《国家篇》的第一卷。此外，被列为中期对话的《欧绪德谟篇》、《美涅克塞努篇》和《克拉底鲁篇》等三篇，主要是论述苏格拉底和智

① 黑格尔：《哲学史讲演录》，第2卷第71—72页。

者的论辩，而且也没有明确提出理念论的思想体系，因此也可以作为研究苏格拉底思想的史料依据。①

第四，亚里士多德著作中的有关论述。现存亚里士多德的著作中，指名谈到苏格拉底的并不多，但在《形而上学》中 987^b1—8 和 1078^b27—32 两处，谈到苏格拉底致力于探求伦理方面的普遍的定义，以及并未将定义看作是"分离存在的东西"，确是理解苏格拉底的思想，以及划分苏格拉底和柏拉图的理念论的根本标志。其他在《尼各马科伦理学》、《优台谟伦理学》、《诗学》和《修辞学》中，也有所涉及，但主要是有关苏格拉底的伦理思想的。亚里士多德出生时，苏格拉底虽已去世，但他在柏拉图学园中生活了二十年，当然可以从柏拉图以及当时有关的著述中了解到苏格拉底的思想。英国著名的古典学者罗斯(1877—1971)，在 1933 年古典学会会议上作题为《苏格拉底》的主席致词中公允地指出：

> 难道我们能认真设想，在二十年的柏拉图学园生涯中，亚里士多德谙悉了大量我们在对话篇中无从发现的柏拉图的后期观点，他会不从柏拉图或学园中较老成员那里深悉理念论的渊源么？②

基于对据以讨论苏格拉底美学思想的史料依据有不同的看法，对他的观点就会有不同的看法。这是首先要妥善处理的关键

---

① 关于柏拉图对话的内容归属，及其与苏格拉底的关系等，参见汪子嵩等《希腊哲学史》第 2 卷第 6 章第 4 节，以及第 13 章第 2 节。

② 转引自格思里《希腊哲学史》第 3 卷第 356 页。

问题。

值得注意的是，受到人们重视的一些中外古代西方美学史著作中，几乎都将柏拉图的全部对话归属于代表柏拉图本人的思想，以此来探讨柏拉图的美学思想。在这种认识的指导下，他们就根本不考虑遵循或参考柏拉图的早期苏格拉底对话，只是凭借色诺芬的为数不多的记载来讨论苏格拉底的美学思想结果，势必既不能全面正确理解苏格拉底和柏拉图的美学思想，而且对整个希腊美学思想史的理解，可能因此而不够全面。

鲍桑葵的《美学史》，是在假定色诺芬的《回忆苏格拉底》中的苏格拉底，相对说来是可以看做是历史上的苏格拉底的前提下，简要地讨论他认为苏格拉底美学中的"两个有趣的论点："看不见的东西能够模仿吗?""审美兴趣和实在趣味。"①

吉尔伯特等的《美学史》的界线似乎是不清楚的。在专门讨论到苏格拉底的美学观点时，提到苏格拉底从一开始就着手解决一个关键问题，"即美本身意味着什么"②，循此可以推论出，吉尔伯特等是根据柏拉图的早期苏格拉底对话《大希庇亚篇》得出这个论断的。但在第二章专门讨论柏拉图时，却又是根据早期苏格拉底对话《申辩篇》、《伊安篇》和《大希庇亚篇》等来讨论的，也就是将早期对话归属为代表柏拉图本人的思想的。

克罗齐的《美学的历史》，未具体讨论苏格拉底，但从他的"美学问题只能产生在苏格拉底之后"③ 这个论断，可以推断出他根本没有考虑到依据柏拉图早期苏格拉底对话，来评价苏格

① 鲍桑葵：《美学史》，第44—45页。

② 吉尔伯特等：《美学史》，第29页。

③ 克罗齐：《美学的历史》，第4页。

拉底的美学观点。

奥夫相尼科夫的《美学思想史》,是明确地完全依据色诺芬的《回忆苏格拉底》来讨论苏格拉底的美学观点,并在未提出充分的材料依据的情况下,作出了难以令人信服的论断:柏拉图"在一系列最重要的美学问题上比先生后退了一步"①。

塔塔科维兹的《古代美学》,明确地依据色诺芬的《回忆苏格拉底》的第三卷第九、十章,完全无视柏拉图的记载:"柏拉图通过苏格拉底之口所谈论的有关美的观点,可能是柏拉图自己的观点,而色诺芬所记载的苏格拉底与艺术家的谈话中所表示的一切都是可靠的。"②

色诺芬的记载确实是可靠的,但是柏拉图的记载同样是重要的,亚里士多德的论断也是有价值的。正是基于我们对赖以探讨苏格拉底的美学思想的资料,明显有别于目今受到重视的美学史著作,这是在开头就要明确声明的。

第二节 从直观转向理性和辩证法

以苏格拉底为标志,希腊哲学的发展进入新阶段,在美学上也同样如此。除了在内容上,由早期自然哲学家所面对的以自然为主,转向以人和社会为主的人本主义外,在认识论和方法论上,由早期自然哲学家的直观转向凭借理性,并将辩证法贯注到这种理性的探讨中去。在后面这点上,苏格拉底与同时代的智者

① 奥夫相尼科夫:《美学思想史》,第19页。

② 塔塔科维兹:《古代美学》,第100页。

运动的代表人物普罗泰戈拉等是根本对立的。

智者们的美学思想是建立在主观唯心主义的感觉主义和相对主义的基础上的，苏格拉底则强调理性，凭借理性和辩证法探讨美的本质等有关问题。他是西方古典的理性主义美学思想的创始人。

一　从自然转向人

苏格拉底和智者都以人和社会为主要研究对象，在西方哲学史—美学史上，他们首次确立人在哲学—美学研究领域中的中心地位，甚至都主张要“认识你自己”。智者突出研究人，对苏格拉底有启迪。但是双方建立的是两种对立的人的哲学。智者所说的“人”，强调的是自由意志的“自我”个体，只凭个人的感知经验和欲望、利益行事，只从个人出发评判存在，没有绝对的价值标准，这种“人”的形象是闪忽不定的。这种人的哲学，在希腊民主政制上扬时期起到积极的启蒙作用，后来也会走到反面加速民主政制的蜕变。苏格拉底则要从根本上改造这种“人”的形象。这点，正如黑格尔指出的那样：

> 智者们说人是万物的尺度，这是不确定的，其中还包含着人的特殊的规定；人要把自己当作目的，这里包含着特殊的东西。在苏格拉底那里我们也发现人是尺度，不过这是作为思维的人，如果将这一点以客观的方式来表达，它就是真，就是善。[①]

① 黑格尔：《哲学史讲演录》，第2卷第62页。

也就是说，苏格拉底所说的“人”是理性的人，以追求智慧和知识为其本性。人应当凭借理性正确认识自己，并且在理智活动中确立坚实稳固的道德价值与整体和谐有秩序的社会生活准则。这两种对立的哲学，对以后西方哲学—美学的发展产生了深远的影响。

智者以相对主义感觉论去理解知识或技艺，局限于狭隘的个人感知经验，在知识观上缺乏建设性，不能形成系统的理论。他们的论辩术主要用于破坏传统观念和传统的哲学—美学命题。他们在发展语言学、修辞学和逻辑学方面虽然有贡献，但不能运用和反思人的理性思维，不能提供坚实的认识论或科学方法论，因此智者思想对后来希腊思想的发展起了消极的作用。苏格拉底在认识论方面对智者的批判，表明古希腊人的认识能力已经进展到反思理性思维本身。他深刻地意识到理性知识必须探求事物的本性、本质和本原，认为这是区别真伪知识的标准。他的认识论和方法论洋溢着理性精神，致力于考察人的逻辑思维，为人类知识的发展和哲学—美学的系统化提供了一种新的方法论。

二 理 性

苏格拉底的一个重要的基本思想，是认为人通过理性能够得到确定不移的绝对的知识。策勒在他的《希腊哲学发展史》的有关部分也正是这样认为的：“概而言之，知识观念的形成是苏格拉底哲学的一个中心。”[1]

---

① 策勒：《苏格拉底和苏格拉底学派》，第89页。

从认识史的发展进程来看，早期自然哲学家的知识，主要是通过对自然界的直观认识得来的。与此相应，他们考察人的认识能力也还比较粗浅，较多地探讨人的感知能力及生理基础，对人的理性思维的自觉反思则较为薄弱。只有爱利亚学派的巴门尼德将思想和感觉、真理和意见区别开来，开始将理性思维提到首要的地位。在这方面，苏格拉底和柏拉图是继承和发展了巴门尼德的传统的，但是他们的这种继承，是在批判智者的感觉论的新的背景下进行的。苏格拉底明确提出：感觉只能是流动变化的认识，不能得到确定的知识，只有常住的绝对的认识才是真正的知识，而这种知识只有凭借理性才能得到。

苏格拉底认为知识应该有一种绝对的永恒的本质，即"知识的理念"[①]。从而形成了一种新的确定的知识概念。如果没有这样的知识，便没有能知的主体和被认知的对象。但是能知的主体和被认知的对象如绝对的善、美等等总是存在的，因此应该肯定有这种知识存在。这里说的能知的主体和被认知的对象，苏格拉底是有确定的含义的：知识的对象是绝对的美、绝对的善，即他所说的普遍的定义、本性或本质，能确认这种对象的是主体灵魂中的理性。所谓"认识你自己"，也就是要认识自己的灵魂，而灵魂之所以是神圣的，就是因为它是理性和智慧的所在地。

苏格拉底声称只有认识自己，才能使自己好起来，正像鞋匠如果不知道鞋子，就不能制造好的鞋子；我们如果不知道人自己，也不可能使自己变好。德尔斐神庙墙上的一则铭文"认识你自己"，看似容易，实际上要认识自己是很困难的。[②] 苏格拉底首

① 柏拉图：《克拉底鲁篇》，440A。

② 柏拉图：《阿尔基比亚德Ⅰ篇》，128E—129A。

先将使用者和使用的工具区别开来:使用工具的鞋匠和他使用的工具是不同的,演奏竖琴的人和他演奏的竖琴也是不同的。鞋匠和奏琴者,不仅使用工具和乐器,而且还使用他们的手、眼睛和身体,因此,手、眼睛和身体作为工具和使用者也是有区别的。使用身体的是灵魂,因此灵魂是使用者,是统治身体的。[①] 这样,他就将灵魂和肉体区别开来,将肉体看作是灵魂所使用的工具,灵魂是统治肉体的。从而将肉体看作是灵魂的坟墓,因此灵魂要从肉体中解放出来。

苏格拉底进而声称,灵魂要认识自己,也只有在灵魂作为灵魂的"长处"(arete)即"智慧"所在的地方,那就是理智。灵魂中的这个部分是最接近神圣的,只有认识它并从而认识一切神圣的东西,才是真正认识了自己。[②] 一切神圣的东西都在它里面,灵魂只能在理智即理性中才能认识自己。这就是说,灵魂作为灵魂的 arete 就是在理性里,所以认识理性就是认识自己。这里苏格拉底对"认识你自己"提出了新的论证:认识自己并不是认识你的外表和身体,而是要认识你的灵魂。而认识你的灵魂也不是认识灵魂的其他方面,应该认识灵魂的理性部分,这才是灵魂作为灵魂的 arete,是完全神圣的东西。只有认识到这一点,才是真正认识了自己,才是真正的"自制"[③]。

只有真正认识自己,才能知道如何正确处理城邦事务,因此必须给公民以智慧和公正;无论个人或城邦都不能以强权而只能以美德作为自己的目的;只有这样才能作自由人而不沦落为

---

① 柏拉图:《阿尔基比亚德Ⅰ篇》,129B—130A。

② 柏拉图:《阿尔基比亚德Ⅰ篇》,132D—133C。

③ 柏拉图:《阿尔基比亚德Ⅰ篇》,133C、131B。

奴隶。[1] 因此，苏格拉底在讲到艺术的明确的原理外，还将美看作是理智的表现。[2]

三　理智助产术

苏格拉底认为，灵魂是凭借作为理智的理性去认识包括美在内的事物的本质，去认识包括美在内的绝对知识的。这就需要一种相应的方法，也就是"理智助产术"。

苏格拉底一再申辩他"自知其无知"："因为我知道我是没有智慧的，不论大小都没有。"[3] 但他却能像他的母亲那样帮助别人生育，不同的是，他的实施对象是男人而不是女人，且是灵魂的分娩。其根本特征在于："我照料他们分娩时的灵魂，而不是他们的身体。我的这种艺术最伟大的地方在于它能够以各种方式考察年轻人的心灵所产生的是幻想错觉还是真知灼见。"[4]

这种理智助产术，具体讲来，就是通过双方问答、辩论寻求普遍的定义，循此以探求真理的方法。苏格拉底正是在问答中不断揭露对方的矛盾，使对方承认并不断修正错误而逐步认识真理，符合真、善、美等的普遍定义。这正是希腊人所理解的辩证法。根据亚里士多德的记载，苏格拉底的功绩在于追求普遍的定义，并提出相应的方法：

---

① 柏拉图：《阿尔基比亚德Ⅰ篇》，134A—135C。

② 柏拉图：《克拉底鲁篇》，416。参见鲍桑葵《美学史》第49页。但鲍桑葵把这种观点归诸柏拉图，我们这里把它归诸苏格拉底。

③ 柏拉图：《申辩篇》，21A—B。

④ 柏拉图：《泰阿泰德篇》，149B—C。

苏格拉底忙于研究伦理问题而忽视了作为整体的自然世界，只在伦理方面寻求普遍的东西，开始专心致志寻求定义。①

并进一步指出，柏拉图的“理念”，就是从苏格拉底的普遍定义中引发出来的。苏格拉底虽然寻求伦理的普遍定义，但他并没有把这种普遍东西看作是和感性事物不同的另一类存在。而柏拉图却认为这种普遍的定义不能应用于永远变动的感性事物，它是另一类东西，他称之为“理念”：

有两件事可以公正地归于苏格拉底，即归纳的论证和普遍的定义，这二者都是知识的出发点；但是苏格拉底并没有将这种普遍的东西或定义看作是分离存在的东西，而他们（那些肯定“理念”的人）却将它们看作是分离存在的，这就是他们称为“理念”的那些东西。②

这种问答法——理智助产术意义上的辩证法，正是苏格拉底藉此达到有关善、美等定义的方法。这种方法，很可能是随着雅典民主政制发展的需要，早在苏格拉底以前就由智者普罗泰戈拉等引进雅典，并进而在希腊其他城邦传播开来。它的进行程序有严格的规则，回答者必须尽可能用最简洁的语言针对提出的问题，确切地回答提问者，决不能“王顾左右而言他”。在讨论过程

① 亚里士多德：《形而上学》，987^b1-3。

② 亚里士多德：《形而上学》，$1078^b27—32$。

中，回答者保卫某种主张或命题，而提问者则千方百计试图摧毁这种主张或命题。他以某种保留的方式提出的问题，导致回答者只能用“是”或“否”来回答。提问者提出一连串问题，导致回答者的前后的回答陷于自相矛盾的境地。要是提问者是成功的，那么他就驳倒了对方。要是回答者始终未被驳倒，那么回答者就成了胜利者。正是这样反复诘难的过程，凭借归纳寻求普遍的定义。

根据色诺芬的记载，苏格拉底本人就曾谈到这种“问答法”意义上的辩证法的特征和意义。苏格拉底和智者欧绪德谟继续讨论“自制”的定义时声称，智慧是最大的善，不但要能认识自己，并且能做最好的事情，才是自由；一个不能自制的人只是竭尽全力追求最大的快感，和愚蠢的牲畜没有什么区别；只有能自制的人才会重视实际生活中最美好的事情，对事物进行甄别，并且通过言语和行动选择好的，避免坏的：

> 必须这样才能成为最高尚最幸福最有辩证能力的人。他还说 dialegesthai（辩证推理）这个词就是人们聚在一起共同讨论，按照事物的本性进行 dialegantas（选择）而得来的。因此必须作最大努力作好准备，进行充分的研究；因为这会使人成为最高尚最能领导和最能推理的人。[1]

这里用的 dialegesthai 和 dialegantas 都由 dialego 这个词演变而来，它有谈话、选择、推理等含义，也就是名词 dialektike（“辩证法”）的原形动词。由此可知，苏格拉底使用“辩证法”还有选择、甄别的意思，要选择好的避免坏的。

---

[1] 色诺芬：《回忆苏格拉底》，第 4 卷第 5 章第 12 节。

正由于苏格拉底在认识论上，由早期自然哲学家的凭借直观探讨自然界，发展为凭借理性探讨人和社会，并将以理智助产术为特征的辩证法去探求与伦理、审美事项有关的普遍定义，从而在美学思想发展史上揭开了理性主义美学的序幕，以后由柏拉图和亚里士多德继续推进，共同缔造了古希腊美学史的最为繁荣的黄金时期。

第三节 美的本质的寻求

柏拉图在《大希庇亚篇》中，记载了苏格拉底和著名智者、来自希腊本土伯罗奔尼撒半岛西岸城邦埃利斯的希庇亚(Hippias)，就美的实在性、美的本质、审美快感等上一系列重大美学问题，进行了比较系统的探讨。最后虽然从表面上看来没有得出积极的结论，以“美是困难的”这种感叹结束全部辩论，但却是西方美学史上第一篇专门讨论美学问题的文献，所以是值得认真研究的。

苏格拉底在和希庇亚就美的本质(定义)进行讨论以前，鉴于以前应对某个“提问者”就有关美、丑问题提出的质问时穷于应付，首先就论题所讨论的对象要加以肯定，彼此在这些问题上达成默契：正义的人之所以成为正义的人，是由于正义；有学问的人之所以有学问，是由于学问；一切善的东西之所以善，是由于善；美的东西之所以美，是由于美。而且，这些正义、学问、善、美等都是“某种存在的东西”[1]。这是讨论的前提条件。

---

① 柏拉图：《大希庇亚篇》，287C。

一　"美自身"的客观实在性

苏格拉底声称:美的东西之所以成为是真正美的,是由于"美自身"(auto to kalon)。这种"美自身"也就是理念:"这种美自身把它的理念(eidos)加到一件东西,才使那件东西成其为美的。"①

这种"美自身"具有"实在性",使事物成其为美的这种"美自身",是不依任何人的主观而转移的;在任何地方、任何时候都不会以任何方式显得是丑。② 这里所讲的"美自身"的实在性或客观实在性,正像博尼茨(1814—1888)所讲的逻辑概念意义上的客观实在性:"逻辑概念所讲的东西有客观实在性。"③

苏格拉底在和希庇亚进行讨论的过程中,促使希庇亚承认,正义、智慧、美是"某种存在的东西"。美的东西之所以成其为美的,不是取决于人们的言词、思想、概念,而是由于这种客观存在的东西即美自身。美自身的客观实在性,在《大希庇亚篇》中是引以为讨论的前提的。④

二　否证感性美的定义

《大希庇亚篇》主题是给"to kalon"下定义。在进入正式讨论

---

① 柏拉图:《大希庇亚篇》,289D。在这篇对话中,提到"eidos"("理念")至少有两次(289D4,298B4),提到"auto to"("自身")有三次(288A9,289C3,292C9)

② 柏拉图:《大希庇亚篇》,291D。

③ 转引自里特尔:《柏拉图哲学精华》,第105页,伦敦1933年。

④ 参见艾伦译释《柏拉图〈欧绪弗洛篇〉和早期理念论》第105页。

前，先要对“to kalon”有所说明。

希腊语的“kallos”，相当于英语的“beauty”、汉语的“美”，尤其是指身体的美。具体的含义是指身体的外在的美，指具体东西的美，如人、鸟、妇女的美。复数则指各种事物的美，如衣服、织物的美。指风格的美，指腊制品，如蜂窝。毕达哥拉斯学派则用以指数目“6”。[①]

但是《大希庇亚篇》的“to kalon”，较之“kallos”的含义要更为广泛。根据学者们的探讨，它兼有以下多种含义：(1)beautiful、beauty(美)；(2)noble(高贵)；(3)dignity(尊严)；(4)admirable(美妙)；(5)fine(美好)；(6)honourable(高尚)；(7)the pleasing(令人感到愉快或满意)。概括起来讲，“to kalon”兼有美和善的含义。无论是汉语还是英语，都很难用一个词来对译它，这里依然译为“美”，但要理解它有多种含义。[②] 直到亚里士多德在《形而上学》中依然袭用“to kalon”[③]。

在苏格拉底和希庇亚确立了讨论的前提(肯定所讨论的“美”是“某种存在的东西”)的同时，又点明他和希庇亚在讨论有关美的定义的根本区别是：苏格拉底所追求的是“什么是美”，而希庇亚所回答的却是“什么东西是美的”[④]？也就是说，苏格拉底所追求的是一般的美，使所有美的东西成其为美的那种本质，而

---

① 《希英大辞典》，第869页“kallos”词条。

② 参见伍德拉夫译释《柏拉图的〈大希庇亚篇〉》；芬德利《柏拉图：成文和不成文的学说》；格罗特《柏拉图及苏格拉底的其他友人》；里特尔《柏拉图哲学精华》；泰勒《柏拉图其人及其著作》。

③ 亚里士多德：《形而上学》，$1013^{a}22$、$1072^{a}34$、$1078^{a}31$—$^{b}5$、$1091^{a}31$、$1072^{b}32$、$1078^{b}1$。

④ 柏拉图：《大希庇亚篇》，287D。

希庇亚所理解的则是可感的、具体的、个别的美的事物。

全篇对话，集中讨论了由希庇亚和苏格拉底各自提出的七个有关美的定义，都由苏格拉底一一批驳掉了。

（一）第一个定义："一个美的少女就是美"

希庇亚对"什么是美"的第一个回答是："一个美的少女就是美。"[1] 苏格拉底的辩驳是：美的东西之所以成其为真正的美，是由于"美自身"。一个美的少女之所以成其为美，也就是使一切美的东西成其为美的那种美，即美的东西之所以成其为美，是由于它有美。由此类推，美的母马、美的竖琴、美的汤罐等之所以成其为美，都是由于它们有美。对于这些，希庇亚都表示同意。

接着，苏格拉底就把希庇亚的回答放到特定的条件下，显示出他所下美的定义不能成立。他指出，正像赫拉克利特所说的那样："最美的猴子比起人来还是丑。"[2] 循此类推，美的汤罐比起美的少女来讲是丑的；反之，美的少女比起神来讲是丑的。由此得出结论：以个别的美的东西去给美下定义，结果这种美的东西，既可以是美的也可以是丑的。这样，要是就"什么东西是美的"来讲，希庇亚的回答是正确的；要是就"什么是美"而言，希庇亚的回答则是不正确的。

接着，再次重申："我问的是美自身，这种美自身把它的理念加到一件东西，才使那件东西成其为美。"[3] 因此，把这种一般的、绝对的"美自身"，同个别的可感的美的少女、美的母马、美的竖琴等同起来，是错误的。

---

① 柏拉图：《大希庇亚篇》，287E。

② 柏拉图：《大希庇亚篇》，289A。

③ 柏拉图：《大希庇亚篇》，289D。

（二）第二个定义："黄金就正是这种美"

希庇亚接着苏格拉底的辩驳，提出第二个有关美的定义。他自诩，要是把某种东西加到另一种东西，才能使那种东西成其为美的话，黄金正是这种东西，所以"黄金就正是这种美"①。即把他认为某种美的金属和美自身等同起来。

苏格拉底辩驳道，既然黄金就是美，把它加到其他东西上去，就使之成其为美，那么为什么雅典著名的雕刻家斐狄亚斯在雕塑雅典娜女神像时，就没有用黄金而是用象牙，甚至用云石。这样，希庇亚就被迫用"得体"来搪塞，认为得体就是美，不得体就是丑。② 因为，就喝汤来讲，木汤羹比金汤羹得体，所以木汤羹比金汤羹美。这样，希庇亚就自己否定了他提出的第二个定义，取而代之的，实际上也就是即将讨论的第四个定义。

（三）第三个定义："子女替父母举行隆重的丧礼"

接着，希庇亚就提出第三个定义，声称：美就是指对任何人从来都不会以任何方式显得是丑的。例如，一个凡人所能有的最高的美，就是家里有钱身体好，得到全体希腊人的尊敬，长命百岁，替自己的父母举行隆重的丧礼，而自己死后，由子女替自己举行隆重的丧礼。

苏格拉底对希庇亚这种洋洋自得的回答嗤之以鼻，指出，要是他拿了这一套去对付"提问者"，就将被讥笑为答非所问。对方所要求回答的是绝对美：

> 我问的是美自身，这美自身，加到任何一件事物上面，

---

① 柏拉图：《大希庇亚篇》，289E。

② 柏拉图：《大希庇亚篇》，290C。

就使那件事物成其为美，不管它是一块石头，一块木头，一个人，一个神，一个动作，还是一门学问。[1]

并进一步指出，这"美自身"是超时空的永恒美："正是不拘哪一种时境的美"，"对于一切人都是美的"，"美应该是永恒美"，"现在是美的，在过去也常是美的"[2]。循此，驳难希庇亚的定义：举行隆重的丧礼，是否指现在、过去、将来对于所有一切人来讲都是美，这点是不能一概而论的。这样做，对于神和英雄来讲，有时光荣，有时并不光荣。总之，提问者所追求的是绝对美，而不是随时间、地点、条件、人、神等转移的相对美。

以上三个有关美的定义，是由希庇亚提出，并由作为"提问者"的苏格拉底逐一批驳掉的。接着苏格拉底自己作为"提问者"相继提出四个定义，并自行批驳。

（四）第四个定义："得体就是美"

苏格拉底作为"提问者"，就前面第二个定义加以修正后，基于黄金使用得体时就美，使用不得体时丑，从而提出第四个定义："得体是否就是美的本质。"[3] 苏格拉底首先认为这种观点是无可辩驳的，但是经过认真思考后觉得不尽然，因为真正的美和外表的美不是一回事。外表上显示得比它的实际美（即真正美），那只是一种错觉的美，和真正美不是一回事。他所追求的是美的本质，只有它才是使事物成其为美的。既然一个原因不能同时产生两种结果，而这里作为美的原因的得体，或者造成实际的美，

① 柏拉图：《大希庇亚篇》，292D。

② 柏拉图：《大希庇亚篇》，292E。

③ 柏拉图：《大希庇亚篇》，293E。

或者造成外表的美。所以认为得体就是美也是不能成立的。

（五）第五个定义："有用就是美"

苏格拉底否定了第四个定义后，接着又自行提出第五个定义：有用就是美，毫无用处就是丑。但是，联系动机和效果的相互关系来考察这个定义后，又感到它不尽然。因为，尽管原来想做好事，而且也的确去做了，但如果没有能力去做，也就做不出来。所以，要做一件事，就首先要有能力。但是，有能力的既可以做好事，也可以做坏事，坏事往往多于好事，想做好事又往往做不到。因此，有能力和有用，就不是美自身。

这样，苏格拉底就否定了他自己提出来的关于美的第五个定义。

（六）第六个定义："有益的就是美"

苏格拉底接着修正他自己提出的第五个定义，声称，就实现某一个好的目的来说，有能力的和有用的就是美的，也就是说："有益的就是美的。"[①] 这是说将美等同于有益，身体、制度、知识等东西之所以成其为美，都因为它们是有益的。接着就联系因果关系来分析这个定义，声称，所谓有益，就是产生好（善）的结果，循此，美也就是产生这种好（善）的结果的原因。由于原因和结果不是一回事，这样，原因不能是原因的原因，正像结果是由生产者产生的一种产品，因此结果也就不是生产者。循此类推，原因不是结果，结果也不是原因，美不就是善，善也不就是美。

因此，将原因和结果绝对地对立起来，苏格拉底也就否定了他自己提出来的有关美的第六个定义：

① 柏拉图：《大希庇亚篇》，296E。

我恐怕我们的美就是有用的、有益的、有能力产生美的那一套理论实在都是错误的，而且比起我们原来的美就是美的少女或其他所提到的那些理论，还更其荒谬可笑。[1]

结果，正如泰勒所指出的那样：必须放弃关于美的"功利学派的定义"[2]。

正因为美和善（好）不是一回事，美就不可能用善（好）来下定义。这里的苏格拉底已或多或少要求将美和善区别开来，这就和《吕西斯篇》中的苏格拉底不一样，在这篇对话中的苏格拉底将美和善看作是一回事；[3] 更多地代表柏拉图本人观点的《会饮篇》，也将美和善看作是一回事："善的东西同时也是美的。"[4] 甚至在《国家篇》中，在将善理念看作是终极最高理念的同时，有时依然将美、善看作是一回事。[5] 直到亚里士多德在《形而上学》中，才从理论上将美和善区别开来。[6] 所以，苏格拉底在这里注意到美、善的区别，在理论上是值得重视的，或多或少已意识到美学和伦理学的研究对象是有区别的。

（七）第七个定义："美就是由视觉和听觉产生的快感"

苏格拉底否定了自行提出的关于美的功利学派的定义后，接着就提出一个关于美的快乐学派的定义。

他说，凡是产生快感的，不论是由耳闻目睹而产生的快感，

---

① 柏拉图：《大希庇亚篇》，297E。

② 泰勒：《柏拉图其人及其著作》，第33页。

③ 柏拉图：《吕西斯篇》，216D。

④ 柏拉图：《会饮篇》，201C。

⑤ 柏拉图：《国家篇》，452E。

⑥ 亚里士多德：《形而上学》，$1078^{a}33$—$^{b}5$。

如由人、颜色、图画、雕塑经由视觉而产生的快感，或由音乐、诗文、故事经由听觉而产生的快感，都就是美。但鉴于他自己不接受未经证实的确定性，从不强不知以为知，所以经过论证后，又不得不放弃这个定义。因为，并非是所有能引起快感的东西都是美的，例如色欲，虽然人人都承认它产生很大的快感，但却又都认为它是丑的。此外，既然说美是由听觉和视觉所引起的快感，那么，凡是不属于这类快感的就不能算美了。于是，其他问题也就随之而来了，美到底由视觉和听觉这两种原因加在一起所产生的快感，还是由其中之一的视觉或听觉所产生的快感？

结果，就产生两种情况。(1)要是视觉和听觉都拥有引起美的这种共同的性质，那么单独的各自分开来的视觉或听觉的快乐，都能引起美，两者加起来，也能产生美。(2)要是视觉和听觉加起来"成双"才能产生快感，那么只有视觉和听觉合起来"成双"才能产生美，单独的视觉或听觉就不能引起快感，也就不能产生美。这样的话，单独的视觉的快感，或单独的听觉的快感都不是美自身。那么它们相加"成双"而引起的快感也不可能是美自身。由此，只能采纳这种结论："这两种快感，无论结合在一起来说，或是分开来说，都是最纯洁无疵的、最好的快感。"①

可是，根据前面有关因果关系的讨论来衡量，这个结论同样也是站不住的，因为原因和结果是两回事。所以视觉的快感或听觉的快感不就是美，要是说由视觉的快感和听觉的快感合起来"成双"的快感才能产生美，那就是两因一果，那就更不行了。这样，也只能放弃这个根据审美快感来给美下的定义。

最后，这个唯利是图的智者希庇亚，牢骚满腹地说，这场讨

① 柏拉图：《大希庇亚篇》，303E。

论只是支离破碎咬文嚼字而已，他自己只热衷于在法院、议事会或在交涉时，发表美妙动人的议论赚一大笔钱才是美。而苏格拉底则依然自谦，自认无知，侈谈各种生活方式的美，事实上连什么是美的本质都还茫然无知，所以不得不承认："什么是美是困难的。"① 随之，整个讨论也就告一段落。

三　几点结论

从《大希庇亚篇》相继否定七个定义来看，似乎对美的本质、美的定义没有作出积极的贡献，似乎和苏格拉底专门讨论伦理定义的对话，如《欧绪弗洛篇》的讨论"虔敬"、《拉凯斯篇》的讨论"勇敢"、《吕西斯篇》的讨论"友谊"等，都未就"虔敬"、"勇敢"、"友谊"等伦理范畴得出肯定的定义一样，循此《大希庇亚篇》也没有得出有关美的定义。实质上不尽然。

首先，从逻辑上确立了"美"这个范畴的客观实在性。苏格拉底在对话开始时实质上就提出了美的本质是"美自身"，它是"某种存在的东西"，也就是理念，将它"加到一件东西，才使那种东西成其为美"。但这种"美自身"，尚还不完全具备柏拉图中期理念论意义上的"理念"那样具有本体论意义上的存在的含义。这种"美自身"是先验的，具有的是逻辑概念意义上的客观实在性。除了前面已经提到过的鲍尼茨有这种看法，哲学解释学的主要代表伽达默尔(1900—　)就讲得更为具体：《大希庇亚篇》展开

① 柏拉图：《大希庇亚篇》，304E。这是苏格拉底引述的一则谚语，据考释系出自梭伦。柏拉图还曾在以下对话中引述过：《克拉底鲁篇》(384B1)、《国家篇》(435C8，497D10)。

了众所周知的某种"分有"理念的理论,把"美"、"善"等看作是"通种"意义上的普遍,把"存在"看作是"最高的种"①。所谓"通种",也就是逻辑"范畴"②。另一学者韦德伯格,通过对《大希庇亚篇》等的分析,认为柏拉图是"哲学史上第一个逻辑实在论者"③。的确,正是苏格拉底在西方哲学—美学史上第一个提出逻辑范畴意义上的"美自身"。

其次,标志着向柏拉图的以"分有"为特征的美理念的转变。"分有"(participation)这个有本体论上明确含义的术语,在《大希庇亚篇》中尚未出现,是在《斐多篇》(100C、101C)中最先出现的。以后,亚里士多德在《形而上学》把它归诸柏拉图,并作为他的以"分离"(separate)为特征的理念论的标志。一般地讲,《大希庇亚篇》中的"美自身",是逻辑范畴意义的"某种存在的东西",而不是本体论意义上离开可感事物的"某种存在的东西"。由于他在这篇对话中,用"加到"来解释"美自身"和"美的事物"之间的关系,也就是说,某件东西原来是不美的,但是由于将"美自身""加到"原来那件不美的东西,才使那件东西成其为美的。这就蕴含着"美自身"和那件原本不美的东西彼此是分离的。就哲学意义上的重要概念而言,"蕴含着"和明确地表达出来,意味着在认识的发展过程中的不同阶段,何况这篇对话毕竟没有明确提出"分有"概念。那种以"美自身"(美理念)和事物相分离,并

① 伽达默尔:《对话和辩证法:关于柏拉图的八篇解释学研究论文》,第132—133页,耶鲁1980年。

② 值得注意的是,柏拉图鉴于在《斐多篇》、《国家篇》中期对话中的,以"分有"为特征的本体论意义上的理念论难以成立,从而在《智者篇》中另行提出了通种论。

③ 韦德伯格:《柏拉图的数学哲学》,第28页,斯德哥尔摩1955年。

以“分有”来解释其相结合，使可感个体事物所以成为美的成熟思想，是柏拉图在中期对话《斐多篇》中最先提出来的：

> 和绝对美分离开来的无论什么美的东西之所以是美的，因为分有那种绝对美。①
>
> 你会大声嚷嚷地声称，除非在实际上分有同个别东西相应的理念。②

由此可见，《大希庇亚篇》中的代表着苏格拉底的具有逻辑范畴意义上的客观实在性，以“加上”来说明美的事物之所以成其为美的“美自身”，正处在向以“分离”和“分有”为特征的“美理念”（“绝对美”）转变的前夜。

第三，探讨了审美快感问题。《大希庇亚篇》可以说是西方美学史上最早提出了审美快感问题。在此以前，希腊思想家更多地将审美问题同和谐、比例、匀称等联系起来，很少探讨到审美快感本身的问题。这篇对话中的第七个定义率先将这个问题提了出来：“美就是由视觉和听觉产生的快感。”

苏格拉底在这里是从根本上否定审美快感的，因为他不承认可感事物的美，只承认“美自身”的美，即只承认理性美，但是这里将感性美、审美快感问题提了出来。众所周知，在人类认识史上重大理论问题的提出本身即有重大意义。这里，苏格拉底坚持审美感官和非审美感官之间存在着明显的分界线，两者是绝对对立的，存在着不可逾越的鸿沟。也就是把感官所感知的个别

---

① 柏拉图：《斐多篇》，100C。

② 柏拉图：《斐多篇》，101C。

的感性事物的美,同与从诸多感性事物中概括出来的一般的理性的美,彼此割裂开来对立起来。他之所以无视和否定审美快感,这是由于他将"美自身"("绝对美")看作具有客观实在性,而个别可感事物不具有这种客观实在性。这点,他在《高尔吉亚篇》中有进一步阐述。苏格拉底在讲到音乐艺术和悲剧艺术时,以讽刺的口吻将它们同他所鄙视的烹调技艺相比拟。[①] 这种片面否定审美快感的观点,以后由柏拉图继承下来并在理论上加以进一步的论证和发展。直到晚期的《斐莱布篇》才有所缓和,在一定事件下肯定审美快感的同时,并肯定审美快感至少是评价美所必须依据的富于特征的印象的一个必要因素。[②]

由此可见,《大希庇亚篇》作为探讨"美"的定义的对话,和其他讨论伦理范畴定义的对话,有明显的不同。唯独这篇对话,实质上是得出积极的肯定的美的定义的,而且在一开头就以肯定的语气提出美的本质或定义是"美自身",这个结论实质上是通过对七个定义反证式的"归纳的论证"得出的"普遍的定义"。正是他"专心致志寻求定义",通过对(1)感性美(第一、二两个定义)、(2)伦理意义上的美(第三个定义)、(3)功利意义上的美(第五个定义)、(4)外形式意义上的美(第四个定义)、(5)审美快感意义上的美(第七个定义),凭借一系列的逆证(反证法)而得出美的本质(定义)是"美自身"的见解。这里,苏格拉底将正面结论、定义放在前面,然后通过对六个领域七个定义相继否定,来逆证他开头提出的"美自身"定义的正确。除了肯定这种普遍、一般、绝对的"美自身"具有客观实在性外,还说明各领域可感

① 柏拉图:《高尔吉亚篇》,502C。

② 柏拉图:《斐莱布篇》,47D—52A。

事物要成其为美，只有加上这种“美自身”才能成其为美的东西。

也就是说，苏格拉底先验地设定具有客观实在性的“美自身”，然后通过反证个体事物本身并不具备美自身，以此证明，只有将这种一般的“美自身”加到“个体事物”上去，后者才成其为美的事物。这里有关“美自身”的理论是先验论的。《大希庇亚篇》这篇对话表明美的先验特征，它明显是一种理念的原理，而不是诸如黄金、少女等的特殊形相。[①] 柏拉图在《斐多篇》和《美诺篇》中，接受了这种先验论，并将它同以毕达哥拉斯学派为代表的灵魂不朽和回忆说结合起来，从而完成了向客观唯心主义的理念论的转变。

苏格拉底的这种先验论当然是不能成立的，从认识论和方法论上来讲，其根本错误在于将个别和一般、相对和绝对割裂开来，并形而上地对立起来。事实上，一般的、抽象的“美自身”本身不具备客观实在性，它是来自对种种可感的美的事物的抽象。一般的绝对的“美自身”，只能存在于个别的、相对的美的少女、美的黄金，得体的、引起视觉或听觉的审美快感的事物之中。

第四节　文艺创作和灵感

苏格拉底的美学和文艺理论是建立在人本主义基础上的，以人和他所置身的社会为出发点，探讨文艺的本质和文艺创作。

---

① 芬德利：《柏拉图：成文和不成文学说》，第88页。

他在文艺和现实的关系问题上，持希腊传统的模仿说。但由于记载的不同，在模仿说上有两种显然不同甚至根本对立的观点。根据色诺芬的记载，苏格拉底的模仿再现说是接近现实主义的，但根据柏拉图的《克拉底鲁篇》的记载，倒是接近先验论的，因此是与《大希庇亚篇》中的基本观点是一致的。至于在文艺创作上，根据柏拉图的记载是持灵感说的，因此与《克拉底鲁篇》和《大希庇亚篇》中的观点，也是一致的。由于这些记载的不同，有的人就只承认苏格拉底持灵感说而不接受传统的模仿自然说。这点，在进入正式讨论前要加以说明的。

一 模仿再现自然说

尽管苏格拉底没有将作为美的艺术品的绘画、雕塑、诗歌等与作为一般人工制品区别开来，但是根据色诺芬的记载，他已经就绘画和雕塑的创作，讨论了艺术和现实的关系，在这点上他持传统的模仿自然说，或更确切地说持模仿再现说。色诺芬的记载是简略的，但却表明苏格拉底提出了以下三点值得注意的观点。

第一，艺术模仿再现自然。

苏格拉底意识到他自己的有关技艺的观点，对艺术家可能是有所裨益的，他正是抱着这种观点，同当时雅典的一位名画家帕拉西阿斯进行谈话时指出，绘画正是对他们所看到的事物的表现：

> 你们绘画师们，总是通过色彩来忠实地描绘那些低的和高的、暗的和明的、硬的和软的、粗糙的和光滑的、新鲜

的和古老的(形形色色的事物的)。[1]

这里,苏格拉底将绘画艺术看作是画家对客观存在的可感事物的模仿再现。在他与雕塑家克雷同谈话过程中,进一步申述了他的这种观点。雕塑家雕塑的赛跑家、摔跤家、格斗家的美妙形象,观者看起来最引人入胜的、栩栩如生的神情,是雕塑家通过模仿再现现实塑造出来的:

由于你(指克雷同—引者)使自己的作品酷肖生物的形象。[2]

由于你(指克雷同—引者)随着身体的不同姿态而产生的各部位的下垂或上举,挤拢或分开,紧张或松弛,都描绘得惟妙惟肖,才使它形态逼真,令人深信不疑。[3]

这里,苏格拉底实质上是提出了艺术是再现现实生活的观点。

第二,再现抽象的心理活动。

苏格拉底不但提出艺术是对可感客观事物的模仿再现,还讨论能否模仿再现看不见的对象:艺术家"是不是也描绘心灵的性格,即那种最扣人心弦、最令人喜悦、最为人所憧憬的最可爱的性格呢?还是这种性格是无法描绘的"[4]?画家帕拉西阿斯对此感到惶惑,声称,既不可度量,又没有色彩等的完全看不见的东西是难以描绘的。实际上艺术家是能够描绘出来的,但是画家

---

① 色诺芬:《回忆苏格拉底》,第1卷第10章第1节。

②③ 色诺芬:《回忆苏格拉底》,第1卷第10章第7节。

④ 色诺芬:《回忆苏格拉底》,第3卷第10章第3节。

不能对自身的这种创作实践明确地从理论上加以说明。苏格拉底则根据他自己对艺术创作的深刻理解,对此作出了令人信服的解释:

> 可以从一个人对于别人的眼色里看出他是喜爱还是仇恨来。①
>
> 高尚和宽宏,卑鄙和褊狭,节制和清醒,傲慢和无知,不管一个人是静止着,还是活动着,都会通过他们的容貌和举止表现出来。②

也就是说,人的内心中的喜、怒、哀、乐,以及其他种种的性格,艺术家可以凭借他的外在容貌举止表现出来。"这样一来,这些也都是可以描绘的了。"③

尽管这种解释是简要而朴素的,但重要的是,苏格拉底肯定人的抽象的心理活动,艺术家可以凭借其外在形象而加以再现。

第三,模仿再现过程中的主观能动性。

苏格拉底不仅认为艺术是现实生活的模仿再现,而且还肯定可以再现抽象的心理活动。更可贵的是,他还进一步强调这种模仿再现,不是简单地、被动地再现生活,而是要发挥艺术家的主观能动性:

> 当你们描绘美的人物形象的时候,由于在一个人的身上不容易在各方面都很完善,你们就从许多人物形象中把

①②③ 色诺芬:《回忆苏格拉底》,第3卷第10章第4—5节。

那些最美的部分提炼出来，从而使所创造的整个形象显得极其美丽。[1]

这里，苏格拉底实质上提出了文艺创作中的典型化方法，正如鲁迅所说的“杂取种种人，合成一个”的方法。因此，可以说苏格拉底站在现实主义立场上，第一个提出了典型化的思想。当然他这里对典型化的认识还是极其素朴和简单的。

二　模仿再现理念说

苏格拉底在讨论到命名的原则，即人们究竟是根据什么命名，并赋予名字以意义时声称，原生名字是尽可能表述事物本性的，由此他提出命名是以字母和音节对事物本性的模仿。比如，音乐是以乐音模仿对象，绘画是以颜色模仿对象。

绘画和命名等是一种技艺，因此，有好坏、正确错误之分。首先，绘画和命名一样都是对事物的模仿，绘画用色彩模仿事物，有优劣之分；命名是将事物的共同本质或特性作为意义赋予名字，也有优劣之分。所以他说：“我能像绘画那样将名字赋予对象，正确的赋予可称之为真理，不正确的赋予便是错误。”[2] 其次，绘画模仿事物要有合适的色彩和构形，正确的命名则要用合适的字母和音节模仿事物的本性，才能产生好的影像，有好的名字。这些无疑是正确的。

但当进一步探讨到什么是事物的本性时，他又回到《大希庇

---

① 色诺芬：《回忆苏格拉底》，第3卷第10章第2节。

② 柏拉图：《克拉底鲁篇》，431A—B。

亚篇》中的先验论观点。认为绝对美、绝对善等绝对存在，才是事物的真正普遍本性。它们是自身绝对同一，没有变动。真正的美自身才是永恒不变的美，具体的美的事物则是流变的。这种真正的绝对的本性就是可感事物的“理念”。

苏格拉底循此进一步讨论模仿说时，就不再认为包括文艺在内的技艺的制品是模仿可感事物，而是认为凭借可感事物的理念进行创作：

> 木匠在制作梭子时，他是注视着什么东西的？难道他不是注视着在本性上适合于起到梭子作用的某种东西？……假定正在制作的过程中，梭子被损坏了，他在制作为一只梭子时，将注视着那只损坏了的梭子呢？还是他将着眼于理念，按照理念制作其他的梭子呢？①

回答当然是按照梭子的理念去制造可感的、可以用来进行纺织的梭子。并由此推论出，制造其他工具时也同样如此，当发现某种工具是在本性上适合于某种工作时，他必须去发现这种适合于其本性的理念，正像工匠“把适合于使用的本性的梭子的理念，加到木头中去”②，铁匠将钻子的理念加到铁里去，才制造出可感的实用的钻子来。这里蕴含着木匠、铁匠凭模仿而制造出来的梭子、钻子的理念，先于可感的梭子、钻子。这里他用先验的理念内在说来重新解释传统的模仿自然说。以后在《国家篇》中，柏拉图进一步推进了这种模仿说：木匠在制造每一种用具时，如

① 柏拉图：《克拉底鲁篇》，387A—B。

② 柏拉图：《克拉底鲁篇》，389C。

床、桌或其他东西时，都是模仿、按照那件用具的理念来制造的，而理念本身则不是由工匠制造的。[1]

由此可见，苏格拉底在《克拉底鲁篇》中，正是以《大希庇亚篇》中存在在先的具有客观实在性的“美自身”的理念，来解释包括文学艺术在内的技艺产品的制作的。工匠制作时所模仿的不是可感事物，而是理念，是美自身、善自身。这里他还没有具体讨论木匠的模仿和文艺家的模仿之间的区别，这点，是由柏拉图体现在《国家篇》中的。这种模仿说显然是先验论的。而文艺创作灵感说，正是建立在这种先验论上的。

三　文艺创作—鉴赏灵感说

根据柏拉图《伊安篇》的记载，苏格拉底在文艺创作和鉴赏上持灵感说，在《申辩篇》和《克拉底鲁篇》中，苏格拉底又信奉灵机说和灵魂不朽说。灵感说正是和这两种学说密切相联系的。

在《申辩篇》中，苏格拉底针对美勒托和阿尼图斯指控他蛊惑青年，申辩他之所以热衷于与青年相交往，是出于对神的服役，他本人是神赐给雅典的礼物，像牛虻一样来刺激雅典，使它活跃起来：

> 有一种神托或“灵异”来到我这里，这就是美勒托在诉状中所讥笑的那个神灵，这种灵异是一种声音，首先是在我小的时候开始来到我这里；它永远是禁止我去做我本来

[1] 柏拉图：《国家篇》，596B。

要去做的事情，但从来不命令我去做什么事情。[1]

这种"灵异"是一种超自然的经验；[2] 它是介于神谕的外在的东西与精神的纯粹内在的东西之间，灵机是内在的东西。[3]

根据柏拉图在《克拉底鲁篇》的记载，苏格拉底是将肉体和灵魂截然分割开来的。声称，肉体是灵魂使用的工具，灵魂是统治肉体的，并在实质上接受"肉体是灵魂的坟墓"的奥菲斯教的观点：

有些人说肉体是灵魂的坟墓，可以认为灵魂埋在我们现在的生命体中；又说肉体是灵魂的指标，因为灵魂给肉体以指令。也许奥菲斯教诗人是这个名字的发明者，在他们看来灵魂正在遭受惩罚的痛苦，肉体则是禁闭灵魂的围场或监狱。[4]

正由于将"灵机"说和灵魂不朽说相结合，苏格拉底提出了文艺创作和鉴赏中的灵感说。在《伊安篇》中，柏拉图记载下苏格拉底和当时职业朗诵诗人伊安的一场讨论：诗歌创作和鉴赏是凭灵感还是凭技艺(即知识)。从而成为西方美学史上最早论述灵感说的文献。

---

① 柏拉图：《申辩篇》，31D—E。

② "企鹅古典丛书"中特里德尼克的译本，就将这篇对话中的"diamonion"英译为"supernatural experience"("超自然的经验")。

③ 黑格尔：《哲学史讲演录》，第2卷第89页。

④ 柏拉图：《克拉底鲁篇》，400B—C。

原先希腊人流行的传统观念是，诗歌同其他工艺、医术等相仿，是一种技艺。因此，诗人的地位也类似工匠和医生，他们只是以吟咏的方式传授技艺知识。在苏格拉底以前，只有品达罗斯曾断言诗人优于工匠，因为诗人是凭借“天生的才智”，即某种天赋的激情进行创作。但是品达罗斯并未就此在理论上进行阐述。

根据柏拉图的记载，苏格拉底在为自己申辩时讲到，德尔斐神谕告知，没有人比他苏格拉底更聪明的了，但他自己则一再声称“自知其无知”。为此他问遍政治家和诗人，以证明自己的无知。结果发现诗人是凭灵感进行创作的：

> 于是我知道了诗人写诗并不是凭智慧，而是凭一种天才和灵感；他们就像那种占卦或卜课的人似的，说了许多很好的东西，但并不懂得究竟是什么意思。这些诗人，在我看来，情形也就很相像。[1]

这里“灵感”的原意也就是指动词形态的“神灵凭附”。不仅诗人、政治家，而且工匠也不是凭智慧，而是凭灵感进行创作、活动和制作的。这种观点，在《伊安篇》中得到进一步发展。

伊安声称，他尤其能理解和解说荷马的史诗，但谈到赫西奥德和其他诗人的作品，虽然题材和荷马的作品是一样的，却解说不好，甚至顿生倦意要打瞌睡。苏格拉底向伊安指出：他解说荷马的能力不是凭技艺知识，因为要是凭技艺就应该能解说其他一切诗人。作为整体的诗的技艺，同其他任何技艺一样，有同样的研讨方法，可以用来评鉴一切诗人的作品。绘画和雕塑技艺等

1　柏拉图：《申辩篇》，22B—C。

也同样如此。[1] 苏格拉底声称,伊安之所以擅长解说荷马,是由于来自一种神圣的力量,即灵感。它正像欧里庇得斯所说的磁石那样的石头,不仅能吸引铁环,形成一条长的锁链,全部吸引力(即灵感)都来自这块磁石。诗神就像这块磁石,诗神首先给诗人以灵感,然后使其他人分享这种激情而被鼓起灵感,从而形成艺术感染的锁链。由此,苏格拉底认为,凡是高明的诗人都不是凭诗艺,而是因为拥有灵感才能创造出优美的诗歌。这种灵感是一种沉溺于激情的似醉如痴的情感心理状态,就好像巫师祭酒神狂舞时的迷狂,抒情诗人做诗时的心理也是如此。由此可见,苏格拉底认为艺术作品的创作和鉴赏是受灵感的支配的,不能将它归诸理性知识。灵感是创作艺术时的激情,它有强烈的艺术感染魅力,能引起链锁反应。

苏格拉底循此进一步申述道,由于诗人的创作并非凭技艺的规矩,而是依诗神的驱遣,所以他们只能各尽所长,专门创作某一类诗,例如激昂的酒神歌、颂神诗、合唱歌、史诗,或短长格诗等。长于某一种体裁的就不一定长于其他种体裁。要是诗人可以凭技艺的规矩去创作诗的话,就不会出现这种情况,而是任何体裁、任何题目都能做。但是诗人之进行创作是作为神的代言人进行的,正如占卜家和预言家一样,被神夺去了他们的平常理智,由神凭附着来向人说话或进行创作的,所以,"诗人只是神的代言人,由神凭附着"。伊安也表示接受苏格拉底的观点:"大诗人们都是受到灵感的神的代言人。"[2]

接着,苏格拉底更进一步申述道,既然诗人是神的代言人,

---

① 柏拉图:《伊安篇》,532C—533C。

② 柏拉图:《伊安篇》,535。

那么朗诵诗人又是诗人的代言人，所以是“代言人的代言人”。当朗诵荷马的诗篇时，陷入迷狂，好像身临诗篇所说的境界，神智不再清醒。因此，正如前面所说的那样的连环长锁链，诗人是最初一环，朗诵诗人和听众都通过这些环，被神驱遣着朝神意要他们走的那个方向走，从而像锁链那样一个接着一个悬在一起。

对苏格拉底这种凭灵感或神灵凭附解释诗的创作和鉴赏的观点，需要深入的具体分析。过去曾经有人认为它基本上是神秘的、反动的，那就未免简单化了。苏格拉底的灵感说把诗人的创作和人们的鉴赏完全归诸“神灵凭附”，固然是神秘的，但也未必就是反动的。诗人的创作以及人们对一些伟大诗篇的鉴赏过程中引起的激情，的确也难以完全凭借理性来加以说明。事实上，苏格拉底除了将灵感说成是“神灵凭附”外，还将灵感解释为一种沉溺于激情的似醉如痴的情感心理，这就将诗人创作时的非理性（绝不是反理性）心理活动作出了理性的说明。所以苏格拉底的灵感说，还有值得肯定的一面。

苏格拉底的美学思想，标志着由早期素朴直观的，以自然为主要对象的时期，进入中期凭借理性和辩证方法，以人和社会为主要对象的古典的理性主义美学发展的黄金时期。首先，在美学探讨的对象上，由早期自然哲学家们的以自然为主要对象，转向以人和社会为主要对象，揭开了和智者相对立的人本主义美学的序幕。美学成为其哲学和维护雅典民主政制的一个有机组成部分。其次在认识论和方法论上，由早期自然哲学家们的素朴直观的美学观，转向凭借理论思维和运用辩证法，逐步建立起理性主义美学体系。再次，由早期自然哲学家们的基本上是素朴的唯物主义美学观占主导，转向先验的客观唯心主义的美学体系。这

个体系由苏格拉底开创，由他的学生柏拉图最终完成。柏拉图的学生亚里士多德，在形而上学上继续承袭这种先验的客观唯心主义体系，但在美学思想上，特别是在文艺理论方面，则在相当程度上清除了他们神秘的非理性因素，确立了基本上是唯物主义的美学体系，从而不仅是这个黄金时期，而且也是整个古代美学的高峰。

第七章　柏　拉　图

柏拉图的哲学，在整个欧洲哲学史和文化史中都占有极其重要的地位。黑格尔说："哲学之发展成为科学，确切点说，是从苏格拉底的观点发展到科学的观点。哲学之作为科学是从柏拉图开始(而由亚里士多德完成的。他们比起所有别的哲学家来，应该可以叫做人类的导师)。"① 原来是新实在论者的英国哲学家怀特海(1861—1947)，在其主要著作《过程和实在》中，甚至将西方两千多年来的哲学归结为对柏拉图的注释："欧洲哲学传统的最稳定的一般特征，是由对柏拉图的一系列注释组成的。"② 当代批判理性主义哲学家波普尔(1902—　)是对柏拉图持否定评价的，但他也认为："柏拉图著作的影响，不论是好是坏，总是无法估计的。人们可以说西方的思想，或者是柏拉图的，或者是反柏拉图的，可是在任何时候都不是非柏拉图的。"③

但是对作为柏拉图哲学体系中占有重要地位的美学的理解

---

① 黑格尔：《哲学史讲演录》，第2卷第151页，三联书店1957年。

② 怀特海：《过程和实在》，剑桥1929年，第53页。

③ 《国际社会科学百科全书》，波普尔撰写的"柏拉图"条目，第12卷第163页。

和评价，却就不那么一致了。

近代德国希腊哲学史家策勒，基本上持否定的观点：柏拉图并未从事对艺术和美的本性的独立研究，除了在宗教哲学中他常常暗示艺术和美的本性，但总是在与其他某种讨论的联系中，可是对艺术和美的本性的特征，并未给我们提供一种清晰的见解。[①] 塔塔科维兹对策勒这种论断，作出了自己的解释：柏拉图"他没有提到美学问题，而且艺术理论也在他探讨的领域之外。这是正确的，但只有在我们可以说他的前辈和同时代人也都没有论述美学问题的范围之内，这才是正确的。这也就是说，柏拉图没有编纂出一个美学问题的系统汇编和基本原理，然而在他的著作中，他涉及了美学的全部问题。他在美学领域中的兴趣、论述和独到的思想，范围非常之广。他一次又一次地转到美和艺术的问题上来。"[②] 塔塔科维兹的这种观点和论断，显然是自相矛盾的。

意大利哲学家、美学家克罗齐对柏拉图有否美学体系也持否定态度。声称，美学问题只能产生在苏格拉底之后，"事实上，美学问题正是和柏拉图一起产生的，他是第一个、也是唯一的一个对艺术做过真正伟大否定的人，对此，在理念的历史中，是有文献可查的"[③]。

吉尔伯特等同样持否定的态度。当他们在讨论到柏拉图的美学即将告一段落时，竟然专辟一节讨论柏拉图有没有美学著

---

① 策勒：《柏拉图和老学园》，第505—506页，伦敦1888年。这段话，我们直接引述自策勒的原著，塔塔科维兹并未直接引述而只是概述。

② 塔塔科维兹：《古代美学》，第112—113页，华沙1970年。

③ 克罗齐：《美学的历史》，第4页，中国社会科学出版社1986年。

作，声称，该书专门讨论柏拉图的美学的第二章，“整个内容都充分说明，柏拉图的著作与其说是美学著作，不如说是反美学的著作”①。他们的论据是：柏拉图的“美”的概念充满道德和理性的内容，他的“艺术”概念是惊人延伸，一方面是皮鞋匠的手艺，一方面是辩证法，以及他充满禁欲主义的影像说和快感说。由此而来，他们尽管没有像有些人宣称的那样，认为柏拉图的哲学同现代的艺术观念和美的观念很少或根本没有相同之处，但是颇有保留地肯定柏拉图美学观点的历史地位：“虽然柏拉图的各种美学观点同我们的观点相距很远，但是，他的美学观点同我们的美学观点毕竟存在着有益的和重要的联系。”② 最后，竟然得出一个显然是自相矛盾的论断：“柏拉图没有划分我们今天所用的各种美学概念。因此，正如人们常说的，柏拉图除了建立了一个完整的美学体系之外，似乎在美学方面什么也没有建立。”③

这里既没有可能也没有必要对上述诸如此类的评价进行具体分析，只有待对柏拉图的全部美学观点进行认真探讨后，才能作出回答。但我们认为，鲍桑葵的如下平直的论断是值得注意的：

> 在柏拉图的著作中，我们既可以看到希腊人关于美的理论的完备体系，同时，又可以看到注定要打破这一体系的一些观念。④

---

① 吉尔伯特等：《美学史》，第73页。第二章共计49页，是全书篇幅最长的一章。

②③ 吉尔伯特等：《美学史》，第73、74页。

④ 鲍桑葵：《美学史》，第47页。

的确，无论就希腊美学史，还是就整个西方美学史而言，柏拉图是承前启后集破立于一身的有数的代表人物之一。

第一节 追求理想的一生

柏拉图的一生(公元前427—前347)处在希腊世界的奴隶制城邦制及意识形态由盛趋衰和剧烈的变革过程中。他的一生，大体上可以分成三个时期：青少年时期、游历时期、学园时期。以追求为终生不渝的理想。

一 青少年时期

柏拉图原名阿里斯托克勒(Aristokles)，后来他的体育老师涅安忒斯鉴于他体魄强健或前额宽阔，从而让他取名为柏拉图(Platon)。出生于第八十八届奥林匹克赛会(公元前427)5月7日，出生地是雅典附近的伊齐那岛。父亲阿里斯通和母亲珀里克提俄涅，都是系出名门望族的雅典公民。父系可以上溯到雅典历史上最后一位君王科德鲁斯(约公元前十一世纪时人)。由于柏拉图幼年时父亲就去世了，父亲和父系家族及其社会关系对他一生的影响不大。母亲系出梭伦家族，柏拉图属于梭伦的第六代后裔。柏拉图的父亲去世后，母亲改嫁给她的堂叔皮里兰佩。后者积极支持雅典民主政制，是伯里克利的挚友和政策的重要支持者，曾作为雅典的使节，被派往波斯和其他亚洲国家执行任务。柏拉图的青少年时期，是在他的继父家里度过的，他自己在早期对话中，曾经以颂扬的口吻谈到他的这位

继父。[1]

柏拉图出生的那年，伯罗奔尼撒战争已经进行到第四个年头，当时伯里克利已经去世，正由阿美尼亚担任雅典执政官。由于家庭和雅典的传统，柏拉图在青少年时期受到良好的教育，并在人类史上至为辉煌的文学艺术繁荣的希腊世界文化中心的雅典成长起来。其青少年时期还赶上希腊戏剧黄金时代的尾声，亲眼目睹三大悲剧诗人的悲剧和阿里斯托芬的喜剧的上演，亲历希腊造型艺术的全盛时期(公元前450—400)。荷马和赫西奥德的史诗，以及萨福和品达罗斯的抒情诗等熏陶了他年轻的心灵。以致柏拉图的青年时期曾一度热衷于文艺创作活动，曾在戏剧演出中参加过合唱队并担任指挥，从事过绘画，撰写过赞美酒神狄奥尼索斯的颂诗以及抒情诗和悲剧等。[2] 他当时在一则抒情诗中就感叹："所有美的东西都是短暂的。"[3]

循此发展下去，柏拉图很可能成为希腊文学史上的一位著名诗人，但自二十岁成为苏格拉底的学生时他焚毁诗稿转向哲学。第欧根尼·拉尔修记载道：有一天晚上苏格拉底梦见一只小天鹅飞来停在他的膝盖上，发出嘹亮美妙的鸣声后就冲天飞去，第二天就有人将柏拉图介绍给他，苏格拉底就把柏拉图看作是他所梦见的那只天鹅。[4]从此两人结下无比深厚的师生情谊。苏格拉底很器重这位青年学生，柏拉图则非常尊崇这位老师。正是在苏格拉底的影响下，柏拉图终身从事哲学研究。

柏拉图追随苏格拉底学习，前后约七八年时间。其间雅典发

---

① 柏拉图：《卡尔米德篇》，158A。

②④ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第3卷第5节。

③ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第3卷第32节。

生了几起重大事件:伯罗奔尼撒战争终于以雅典失败而告终;接着是"三十僭主"推翻了民主政制,但因为施行暴政,仅仅存在八个月就被群众推翻了;雅典虽然恢复了民主政制,但它却又以接受诬告的罪名处死了苏格拉底,从而给城邦留下了难以愈合的创痛。柏拉图在七十四岁高龄(即公元前354)时撰写的致狄翁(约公元前408—前354)的朋友们的著名的《第七封书信》中,追溯到自己二十三到二十八岁期间的思想情况时声称:

> 所有现存的城邦无一例外都治理得不好,它们的法律制度除非有惊人的计划并伴随着好的运气,不然是难以医治的。从而我被迫宣告,只有正确的哲学才能为我们提供分辨什么是对社会和个人是正义的东西。除非是真正的哲学家获得政治权力,或者是出于某种奇迹,政治家成为真正的哲学家,不然人类就不会看到好日子,这就是我初次造访意大利和西西里时所持有的信念。①

由此可见,柏拉图将挽救雅典乃至整个希腊世界的奴隶制的希望,寄托在哲学研究上面,而有关美学问题的探讨正是这种哲学研究的有机组成部分。柏拉图终身锲而不舍地从事哲学—美学的研究,是与想在现实世界上建立理想国的理想紧密相联的。

苏格拉底在狱中饮鸩去世时,柏拉图因病而没有在场,但根据他事后在《斐多篇》中的记载,苏格拉底临终时曾经规劝在场的沮丧的弟子们外出游历,到全希腊,到其他民族那里去寻

① 柏拉图:《第七封书信》,324B—326B。

求智慧。[1]

二　游历时期和三次西西里之行

柏拉图于公元前399年离开雅典后，首先到了希腊本土、离雅典不远的科林斯海峡的麦加拉。其时，苏格拉底的学生欧几里德（约公元前450—前380）在当地创立了麦加拉学派。该学派试图将苏格拉底的伦理学和爱利亚学派巴门尼德、芝诺的学说结合起来，并以此去批判其他学派的学说。接着，柏拉图就到埃及去游历。当时的埃及，法老们建立的庞大帝国已经不存在了，但是，波斯于公元前525年对它的征服，也只是在表面上触动了它的政治制度和社会秩序。以后，在希腊的支持下，赛伊斯的阿米尔泰乌斯（埃及国王，公元前404—前399在位）于公元前404年推翻了波斯大流士二世的统治，埃及重新获得了独立。这个古老民族的伟大传统文化，给了柏拉图以深刻印象，正如他自己在晚年的对话《蒂迈欧篇》记载的，一个埃及僧侣对梭伦所说的那样：和埃及比较起来，希腊人"你们在思想上都是未成熟的"[2]。埃及绵延数千年之久的传统，僧侣们牢固地控制整个国家的理智活动和教育，音乐和造型艺术中早已定型和保持不变的风格，高度发展的官僚政治和制度，世代相传的等级森严的固定职业和职业中严格的分工，强制推行的教育制度和算术教育中的各种具体方法，以及天文学、数学等领域中的成就，给柏拉图都留下了难以磨灭的印象。据说他在埃及的宗教和僧侣们理智活动

① 柏拉图：《斐多篇》，78A。

② 柏拉图：《蒂迈欧篇》，22B。

的中心赫利俄坡利(离目今的开罗约五英里左右)住了相当长的一段时间,[1] 并和当地的僧侣们进行了广泛的交流。他以后在《国家篇》、《法律篇》等著作中提出的一系列政治、宗教、教育和文学艺术的理论和制度,与在埃及的经历无疑是密切相关的。关于这点,马克思曾指出过:"在柏拉图的理想国中,分工被说成是国家的构成的原则,就这一点说,他的理想国只是埃及种姓制度在雅典的理想化。"[2]

离开埃及之后,柏拉图出尼罗河入海口,向西沿着海岸航行到居勒尼游历。该地区是希腊殖民城邦,当时是希腊世界的数学和哲学活动的中心之一。柏拉图在这里结识了著名的数学家塞奥多洛(约公元前460—),并开始由纯思辨转到对数学和自然科学的专门研究。事后,柏拉图曾表明塞奥多洛对自己的影响,说到由此提高了自己在数学、天文学等方面的学识。[3]

接着,柏拉图向西航行到大希腊(即南意大利)游历,主要是到继克罗顿兴起的另一个毕达哥拉斯学派的中心塔壬同,结识了当地民主政制的领袖和毕达哥拉斯学派的主要代表阿尔基塔(鼎盛年在前五世纪前半叶),彼此结下了深厚而持久的友谊。[4] 阿尔基塔在当地推行的温和的民主政制,以及他本人在数学等方面的成就,给柏拉图留下深刻的印象,成了他日后追求的哲学家和政治家相结合的一个理想的雏型。至于第欧根尼·拉尔修

---

① 古代著名的历史学家、地理学家斯特拉波(约公元前63—公元21)在他的著作《地理志》第17卷第29章中,曾记载到柏拉图在赫利俄坡利的居处。

② 马克思:《资本论》,第1卷,见《马克思恩格斯全集》,第23卷第405—406页。

③ 柏拉图:《泰阿泰德篇》,147D—148B。

④ 柏拉图:《第七封书信》,338C、339D—E、350A。

提到的，柏拉图还在南意大利结识菲罗劳斯（约公元前474—?）、欧律托斯等毕达哥拉斯学派成员，熟悉和研究了这个学派的组织和学说，也是有可能的。[①]

正是在此前后，柏拉图的思想出现了转折性的变化，形成和提出了以中期对话《美诺篇》、《斐多篇》等为代表的先验论的客观唯心主义的理念论，发展出一种神学目的论哲学体系。

当柏拉图在塔壬同等地游历期间，于前387年应邀到西西里叙拉古的狄奥尼修一世宫廷。狄奥尼修一世（前405—前367在位）在他父亲赫谟克拉底被害后成为叙拉古的僭主。他是一个野心勃勃、刚愎自用、厚颜无耻的独裁者。他在政治上的野心是赶走迦太基人，统一西西里，奴役其他城邦，并把领土扩张到隔海相望的南意大利。根据第欧根尼·拉尔修的记载，柏拉图到达后就和这个僭主大谈特谈僭主政制的弊端，强调统治者的一己私利不是最好的目的，除非他在品德上出类拔萃。结果激怒了这个僭主。只是在后者的姻亲狄翁和阿里斯托美涅等的规劝下，才没有处死柏拉图。但事后，仍然唆使当时的斯巴达使节坡利斯于归途中，在伊齐那岛（即柏拉图的出生地）将他卖为奴隶，幸得居勒尼人阿尼刻里出资赎回并将他送回雅典。柏拉图自己在著作中，从未谈到过这段不幸的经历，但在书信中却记载下第一次西西里之行和与狄奥尼修一世的姻亲狄翁之间诚挚的友谊，赞赏狄翁是自己的一名虔敬的学生，狄翁不但采取了他的观点，还拒绝继续过奢侈的生活。[②]

狄奥尼修一世于公元前367年去世，当时已担任叙拉古首

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第3卷第6节。

② 柏拉图：《第七封书信》，327B。

席大臣的狄翁，看到有实现柏拉图政治理想的机会，就邀请柏拉图第二次来叙拉古，训练狄奥尼修二世成为哲学家—政治家。柏拉图虽然对此不抱奢望，但是为了不辜负朋友们、尤其是狄翁的愿望，以六十岁的高龄渡海，第二次来到西西里。开始时，与狄奥尼修二世相处得还可以。不久狄奥尼修二世和狄翁的矛盾激化，指控后者从事卖国活动，而将后者驱逐出境。狄翁就此去雅典的学园，在那里学习并积极从事策划推翻狄奥尼修斯二世的政治、军事活动。为此，这个青年僭主怀疑柏拉图鼓励狄翁和塞奥多忒推翻他的统治，柏拉图的生命再次遭到威胁。后来在阿尔基塔等的斡旋和当地发生战争的情况下，才允许他暂时回雅典，但要柏拉图保证战争结束后重返叙拉古。

公元前361年，柏拉图践约第三次去西西里。为调和狄奥尼修二世和狄翁间的矛盾，柏拉图冒着生命危险到了叙拉古，但也没有什么结果。事后，狄奥尼修二世仍坚持不允许柏拉图回国。后来，还是在阿尔基塔等的斡旋下，于公元前360年才重返雅典。后来，狄翁在学园的某些成员的支持下训练军队等，于公元前357年攻占了叙拉古，狄奥尼修二世被逐出叙拉古。狄翁成了该地的僭主，但在公元前354年被人谋害了。柏拉图终生没有结婚，将狄翁看作是自己的继承人，所以对狄翁的死，感到非常悲痛。认为狄翁的死比之苏格拉底的死，对他的打击更重，因为，苏格拉底虽被处死，但他的死还是达到了他自己的目的，而狄翁则在准备达到其伟大事业前就去世了。[1]

就柏拉图而言，要是三次西西里之行在政治实践上都导致

---

① 关于柏拉图于公元前387、367、361年的三次西西里之行，主要根据他本人的《第七封书信》。

悲剧性的结果，那么他在创建和主持学园的四十年活动，却是树立了一座不朽的丰碑。

三 学 园

经过种种挫折和实地考察，柏拉图深切地意识到要改革雅典的政制，必须要有“可靠的朋友和支持者”，否则“什么事情也做不成”[①]。为此，就需要培养一批既精通哲学、数学和自然科学，又善于治理国家的政治家，来实现他主张的由掌握治国之道的人（即“哲学王”）来治理国家的理想。这样，于公元前387年在朋友们的资助下，柏拉图参照了毕达哥拉斯学派盟会组织等的经验，[②]创建了自己的学园。学园所在的雅典城外西北郊的这块地方，原来是纪念阿提卡英雄阿卡德摩的一座花园和运动场，因而学园就以这个英雄的姓氏而得名。这是欧洲历史上第一所综合性的传授知识，进行学术研究，提供政治咨询，培养哲学家和政治家的学校。学园建立后园址长期未变，直到公元前86年罗马的统帅苏拉围攻雅典时才被迫迁入雅典城内，以后一直存在到公元529年，东罗马皇帝查士丁尼（在位527—565）出于维护基督教神学的需要，下令封闭雅典所有传授异教哲学的学校时才被迫关闭，前后持续存在达九百年之久。以后西方各国的主要学术研究机构或学校就沿袭它的名称叫Academy。

学园的创建是柏拉图一生中最重要的事情。学园吸引了当时希腊社会大批有才华的青年，他们聚集在柏拉图周围过着平

① 柏拉图：《第七封书信》，325D。

② 柏拉图：《国家篇》，600B；《第七封书信》，328。

静地研究和讨论学术的生活。柏拉图后半生四十年的生涯中，除了公元前367年、前361年两次短期去西西里外，完全生活在这里。他的极大多数著作都是在这里写定的。

当时的雅典，已经和苏格拉底被害、青年柏拉图离开时的雅典有很大不同，它已经从伯罗奔尼撒战争的浩劫中恢复过来。雅典的经济情况虽然不如伯里克利时期那样繁荣，但比之其他邻邦则要好得多。阿提卡的土地得到精耕细作，奴隶主也注意到投资改良土地，拉乌利昂的银矿得到进一步开发。在对外贸易方面，虽然在西部失去了南意大利等地的殖民城邦，由于叙拉古的兴起，雅典的西方航路也受到遏制，但在东部随着和黑海北岸等地的贸易得到扩张，阿提卡商人恢复了原先的地位。贸易的发展促进金融业的发展，雅典成为当时希腊的主要货币市场。

政治上也出现了安定的局面。正像一场瘟疫以后获得免疫力一样，“三十僭主”的恐怖统治反过来成为好事，雅典人无论贫富都倾向于接受现存的民主政制。这样公元前四世纪的雅典，较之公元前五世纪的情况反获得比较高的政治稳定。文学艺术也得到有利的发展，阿提卡的戏剧在希腊到处上演，阿提卡的文学作品以书面的形式在希腊世界到处传播，阿提卡的方言成为有教养的希腊人普遍使用的语言，柏拉图的对话就是用这种语言写成的，它也在希腊世界到处传播。往昔伯里克利自诩的雅典是“全希腊的学校”，得到进一步发展。也许可以说，公元前四世纪的前半叶，柏拉图的学园以及柏拉图的哲学就是雅典这所“全希腊学校”的代表和象征。

斯巴达虽然在伯罗奔尼撒战争中获胜，但它在希腊世界以霸主自居，形象并不好，雅典因此得益。除了继续受制于波斯的希腊城邦外，又逐渐组成了以雅典为首的海上同盟，包括开俄斯

群岛、拜占庭、未提利尼、罗得斯岛、麦汀纳、底比斯、优卑亚岛等地。在公元前376—前375年反对斯巴达的战役中，雅典的海军又所向披靡，那是伯罗奔尼撒战争以来从未有过的。这样，雅典和其他城邦一起，成功地抵制了斯巴达的侵略，保证了民主政制的稳定。雅典的人口也有所恢复，特别是奴隶的总数到公元前323年已基本上恢复到伯罗奔尼撒战争开始时的数目。

由此可见，雅典出现了一段比较长的相对稳定和发展的时期，柏拉图的中后期活动以及学园取得的伟大发展，正是在这种背景下取得的。[①] 柏拉图亲自领导的学园，主要开展了以下几个方面的活动。

第一，培养奴隶制度的上层统治者和提供政治咨询。学园的成员来自希腊世界各地。学园的主要活动之一，就是在政治上发挥作用，作为间接影响实际政治进程的手段。这点沃梅尔在他的论文中概括得比较清楚，指出柏拉图考虑的学园的教育目的是："作为统治者的一个训练基地，不仅仅是维护一种特殊的政治理论，而且还对学园的那些已经获得政权的成员们，提供实际的指导。"[②] 普卢塔克等在有关著作中记载到，当马其顿国王佩尔狄卡二世在公元前四世纪六十年代要求学园派一名顾问时，柏拉图派去欧佛赖俄。后者告诫宫廷团体要研究几何学和从事哲学思考，并说服该国王在青年王子菲利领导下设置一个专门组织；在菲利登基后，继柏拉图出任学园领导的斯彪西波提醒菲利，他

① 关于学园时期的背景材料，主要根据《剑桥古代史》第六卷有关部分；并参看伯里：《希腊史》第十三章"雅典的复兴和第二次联盟"。

② 沃梅尔：《关于阿塔纽斯的赫尔米亚的书面文字传说》，《耶鲁古典研究》杂志第五卷。

的掌权要归功于柏拉图。此外，还派科里司库同厄拉斯托到小亚细亚的阿索斯，和阿塔纽斯的统治者赫尔米亚建立密切关系；柏拉图还为他们政治上当顾问，促使赫尔米亚将他的僭主政制，改变成为比较合法的政制。赫尔米亚也积极支持柏拉图的朋友和学生狄翁组织武装力量，推翻狄奥尼修斯二世的统治。柏拉图还相继派他的学生阿里司托尼谟、福尔米俄、美涅得谟到阿卡狄安、厄勒安斯、皮尔海安改革当地的政制；派欧多克索和亚里士多德为他们自己出生的城市克尼杜斯和斯塔吉拉制定政制、法律。就是柏拉图本人，也不只一次受到居勒尼等地的邀请，要求他去制定政制，但他拒绝了。后来，亚历山大大帝也曾向学园的第三任领袖塞诺克拉底就王权问题进行咨询，并曾派柏拉图生前的一名学生、爱菲索的德琉斯，到亚洲的希腊居民中去进行工作。塞诺克拉底本人当时就备受雅典公民们的尊敬，于公元前322年作为雅典的使节，会见亚历山大死后统治雅典的马其顿总督安提珀特。①

第二，积极开展数学和自然科学的研究，成为当时希腊世界学术研究的中心。学园重视数学知识的传授和研究，据说当时学园门前铭刻着：

> 不懂几何学者不得入内。②

---

① 以上资料根据普卢塔克：Adversus Colotem（第32章）、Ad. Princ. inerud.（779D）；第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第3卷第23节；莫罗：《柏拉图的克里特城邦，对〈法律篇〉的一种历史解释》，第8—9页；弗里德兰德：《柏拉图》，第1卷第102页；策勒：《柏拉图和老学园》，第30—31页的注64；格思里：《希腊哲学史》，第4卷第23—24页。

② 托马斯：《希腊数学原始资料》，第1卷第386—387页及注b.

柏拉图强调数学在培养哲学家—政治家中具有重要作用，认为数学能激励灵魂上升到最高的理性认识，是接受最高的辩证法教育的最后一个准备阶梯。[1] 柏拉图本人正是以数学作为论证其理念论的重要依据，直到后期对话《蒂迈欧篇》，依旧致力于用几何学来建构其宇宙学体系。因此，波普尔认为，柏拉图可以说是提出几何的世界图景的奠基人，也就是说，柏拉图成了哥白尼、伽利略、开普勒、牛顿为代表的近代科学的奠基人。[2] 学园在数学研究上曾作出显著贡献，柏拉图本人对数学有相当造诣。主要成员之一的泰阿泰德是立体几何的创始人，正多面体不能多于五种这一事实，可能是由他证明的。克尼杜的欧多克索（约公元前408—前355）是当时最杰出的数学家和天文学家，他的学生梅奈克穆斯是圆锥曲线的发现者。[3] 从当时的科学发展来看，由毕达哥拉斯学派提出的各种数学公式，面对芝诺的批驳，人们发现它们都是彼此矛盾的，为了拯救数学必须加以整理和重建。这项工作是由学园中的欧多克索和泰阿泰德等人进行的，正是由于他们整理出数学和几何学的演绎系统，才能产生出世界上第一部系统的数学著作—欧几里德（鼎盛年约公元前300年，和前面提到过的麦加拉的欧几里德是同名的两个人）的《几何原本》。[4] 此外，学园还开展动、植物分类的研究，如试图给南瓜的

---

① 柏拉图：《国家篇》，521c—531c。

② 波普尔：《开放社会及其敌人》，第1卷第319—320页。

③ 克莱因：《古今数学思想》，第1分册第48—55页，上海科学技术出版社1979年。

④ 希思：《希腊数学史》，第1卷第217页，牛津1921年；参看托马斯《希腊数学原始资料》第1卷第154—155页。

"种"下定义。[1]这种研究,可能是由斯彪西波(约公元前409—前339)领导进行的。[2] 亚里士多德后来在这方面取得巨大成就,可能是在学园内打下了基础。学园还在宇宙学、地理学等多方面进行过研究,据说正是柏拉图本人对球面地理学的研究,作出了开创性的贡献。[3]

由此可见,柏拉图的学园对当时的自然科学,尤其是数学和几何学都曾作出过杰出的贡献。不过他们采用的方法主要是原理推论和演绎,对实验和归纳则不够重视,这是由他们的哲学思想决定的。

第三,积极开展哲学问题的探讨。从柏拉图所写的对话可以看出,学园中探讨哲学问题,大约也是采取苏格拉底的问答方式,当然也不排除由柏拉图或其他人作系统的讲演。从有关记载得悉,学园中学术讨论的空气是非常自由的,决不是老师柏拉图讲了以后,学生们只能唯命是从。柏拉图之所以对自己原来已经确定的观点后来又发生怀疑动摇,提出新的看法,这固然是柏拉图自己的思想发展,但其中也不乏由于学生们诘难推动的因素。当时在学园内部已就理念论展开剧烈的争论,如欧多克索,对分有说提出异议,认为可感事物分有同名理念,就意指理念是内在于事物的。[4]亚里士多德在学园时期公开发表的对话体裁著作《论理念》中,对理念论就明显地持保留和批判的态度。[5] 学园的整个理

---

① 弗里德兰德:《柏拉图》,第1卷第94页。

② 莱维:《柏拉图在西西里》,第71页,伦敦1956年。

③ 弗里德兰德:《柏拉图》,第1卷第281—285页。

④ 耶格尔:《亚里士多德:发展史基础》,第17页注①,牛津1934年。

⑤ 亚历山大:《〈形而上学〉诠疏》,79.3—88.2,巴恩斯编:《亚里士多德全集》(牛津英译修订版),第2卷第2435—2440页,普林斯顿1984年。

论和实践活动，正如柏拉图本人一样是围绕着理念论进行的：

> 正像理念含蓄地或明显地是柏拉图一切著作的中心一样，理念和国家是不可分的；国家围绕理念，正像包裹住骨髓和种子的保护性的表皮。这样，我们就获得柏拉图的成文著作的基本结构的一般印象，以此作为学园的线索。学园是由对话运动鼓舞的一个团体，学园同样也是围绕理念运转的。[1]

此外，柏拉图的大量中期、后期的对话和书信，都是在学园时期撰写的。还有未曾保存下来的在学园的口头讲演，所谓"不成文学说"。

至于文学艺术问题的探讨，根据保存下来的柏拉图的著作，是结合哲学问题的探讨进行的。从现有资料来看，除了柏拉图本人有高度的文学艺术修养，其对话体裁著作本身就是优美的文学著作外，在学园中除了亚里士多德，尚未记载有在文学艺术领域中作出杰出贡献的人物。但从其他有关的记载来看，柏拉图领导下的学园还是重视文学艺术的。学园中设有崇奉文艺女神缪斯的祭坛，并定期举行祭奠。[2] 更其值得注意的是，根据公元二世纪时希腊旅行家和地理学家鲍萨尼阿的记载，学园的入口处是厄罗斯的祭坛。[3] 仅凭这些不完备的记载，就足以表明学园中

---

① 弗里德兰德：《柏拉图》，第1卷第88页。

② 伯奈特：《希腊哲学：第一部分，从泰勒斯到柏拉图》，第213页，伦敦1928年重印本。

③ "厄罗斯"在柏拉图的美学思想中占有突出的地位和作用，这点将在第三节进行讨论。

是重视对文学艺术问题的探讨的。

综上所述，柏拉图的学园是当时研究哲学、科学和政治，崇尚文学艺术的学术团体，尽管后来也迭经变化，但它为整个西方世界开创了凭理性探讨学术的优良传统。

柏拉图晚年在希腊世界享有崇高的声誉。公元前347年他八十岁高龄，在参加一次婚礼的宴会上无疾而逝，葬于他耗费了大半生心血的学园里，所有学生都参加了他的葬礼。

四 著 作

柏拉图以前的希腊哲学家们的著作都已佚失，唯独柏拉图生前发表的书面著作，都完好无损地保存了下来。

不过以柏拉图的名义流传下来的著作，其真伪问题，在古代就有争论。到亚历山大的塞拉绪布罗(殁于公元36年)肯定柏拉图的真作是三十六篇(全部十三封书信归为一篇)。但早在古代，对这三十六篇著作的真伪就有争论，到十九世纪，西方学术界更是疑古成风，以致只有其中五种著作的真伪没有遭到攻击。但进入二十世纪以来，经过许多古典学者们的认真研究，这种偏激的态势缓和下来，大体肯定其中二十八种是真作。①

这里着重探讨这二十八种著作的编年分期次序，以及其内容的归属问题，这对探讨柏拉图和苏格拉底的哲学—美学思想的演变和区别及联系等，都是至关重要的。

---

① 关于西方研究柏拉图著作真伪和编年分期等的具体情况，详见汪子嵩等《希腊哲学史》，第2卷第十三章第二节；范明生：《柏拉图哲学述评》，第一章第四节。

第一，著作的编年和分期。

柏拉图的著作生涯，前后跨越半个世纪，他的思想经历了一个复杂的演变过程。关于柏拉图著作的编年和分期问题，十九世纪以来就引起古典学者们的广泛注意，以后又经过坎贝尔、康福德等学者们根据文体风格和语言检验，即文体品评，古代作者们的直接证据，著作中涉及的有关历史人物和事件，著作中相互涉及的内容，历史和逻辑相统一的方法，大体上分成三个时期。

一，早期对话：《申辩篇》、《克里托篇》、《拉凯斯篇》、《吕西斯篇》、《卡尔米德篇》、《欧绪弗洛篇》、《大希庇亚篇》、《小希庇亚篇》、《普罗泰戈拉篇》、《高尔吉亚篇》、《伊安篇》。这些对话基本上多属于"苏格拉底的对话"，显示出柏拉图处在苏格拉底的强烈影响下，赫拉克利特及其学派的影响也还存在。在个别与一般的关系上，基本上采取类似后世唯名论的观点，个别和一般是结合在一起的，力求从诸个别的德行和美的事物认识和总结出一般的美德（虔敬、友谊、勇敢）和美的定义。在方法论上，主要是提出和运用了问答法——"理智助产术"。这些对话中的主要论题和方法，应该说是属于苏格拉底的，但由于经过柏拉图的加工，所以在一定程度上有柏拉图的思想在内。我们正是循这些对话来讨论苏格拉底的美学思想的。其中《申辩篇》、《大希庇亚篇》、《伊安篇》与美学的关系最为密切。

二，中期（前期）对话：《欧绪德谟篇》、《美涅克塞努篇》、《克拉底鲁篇》、《美诺篇》、《斐多篇》、《会饮篇》、《国家篇》、《斐德罗篇》。将苏格拉底的影响融合进毕达哥拉斯学派和爱利亚学派中去，从而建立起自己的理念论体系。进入这第二个时期的标志是开始于柏拉图于公元前387年的第一次西西里之行，接受毕达哥拉斯学派的灵魂不朽轮回转世、数的本原、模仿、净化、和谐

说，以及巴门尼德的形而上学的绝对存在论的影响，从而在思想上起了质的变化。在认识论领域中，确立了先验论的回忆说，肯定包括美在内的理性认识是不朽的灵魂所固有的，在本体论领域中，确立了客观唯心主义的理念论。一般所探讨的柏拉图的美学思想，正是在这个时期建立的，主要体现在《斐多篇》、《会饮篇》、《国家篇》、《斐德罗篇》。由于坚持美理念是先于美的事物而独立存在的本体，从而贬低作为模仿的文艺。由于坚持审美观照是属于不朽的灵魂的理性部分所固有的，所以排斥审美快感。循此并从维护理想国的目的出发，贬低传统文艺在理想国中的地位和作用。

这里需要特别指出的是，由于我们是以建立成熟与否的理念论作为划分苏格拉底和柏拉图思想的界限的，所以这个时期中尚未明确阐述理念论体系的《欧绪德谟篇》、《美涅克塞努篇》和《克拉底鲁篇》仍归在苏格拉底名下，就探讨苏格拉底的美学思想而言，《克拉底鲁篇》是尤其值得重视的。

三，后期对话：《巴门尼德篇》、《泰阿泰德篇》、《智者篇》、《政治家篇》、《斐莱布篇》、《蒂迈欧篇》、《克里底亚篇》、《法篇》。柏拉图的后期思想较之中期有了明显的变化。因为，他越来越感到同可感世界相分离的理念无法凭分有说、模仿说来解释如何从永恒不变的静止的理念世界，派生出处在运动变化生灭过程中的可感世界，从而对自己的中期理念论进行了认真的自我批评，在此基础上提出了“通种论”。遗憾的是，柏拉图并未将这种在理念论中发生的变化贯彻到去另行系统讨论美学问题。值得注意的倒是由于他接受三次西西里之行等现实生活的教训，在伦理、国家学说中有明显变化，在《斐莱布篇》中鉴于善是智慧和快乐的结合，从而肯定审美快感。在《法篇》中提

出的"第二好的国家"[1] 中，在遵循法治和严格审查的前提下，允许文艺有一席之地。

柏拉图的书信共计十三封，其中最重要的第七、八两封书信，学者们几乎都一致肯定为柏拉图本人的作品，但都与他的美学思想关系不大。

第二，内容的归属及其与形式的关系。

德国十八、十九世纪浪漫主义运动的主要代表之一、著名的语言学家和文艺理论家冯·希勒格尔(1772—1829)曾指出，柏拉图在语言、艺术上，是希腊尤其是阿提卡文化的典范，"被古人们认为是他们散文作家中的最伟大的作家"[2]。英国的古典学者默雷也有相类似的论断：柏拉图"就散文风格而论，他是希腊空前的最伟大的散文大师"[3]。但同时也由于他的大量作品采取虚拟的戏剧对话形式，也就产生了作品中主导内容的归属，以及哲学内容和艺术形式间的矛盾问题。

首先，对话中主导内容的归属问题。

除了书信外，柏拉图的全部著作，采用的都是戏剧对话形式，柏拉图的哲学思想是通过剧中人物的彼此间的对话来表述。其中的人物，除了爱利亚客人(《智者篇》、《政治家篇》)和雅典客人(《法篇》)外，在希腊历史上大体都确有其人。至于柏拉图本人，除了在《申辩篇》提到审判苏格拉底时出席旁听，资助苏格拉底越狱，[4] 在《斐多篇》中间接提到苏格拉底在狱中临终时，他因

---

① 柏拉图：《法篇》，737、807B。

② 冯.希勒格尔：《古今文学史讲演录》，第48—49页，伦敦1859年。

③ 默雷：《古希腊文学史》，第331页。

④ 柏拉图：《申辩篇》，34A，38B。

病而未在场外,[1] 始终没有出现过。他的二十七篇真作对话,除了其中的六篇外,苏格拉底都是主导内容的发言人。这就产生了一个问题,这些人物、特别是出之苏格拉底之口的学说,到底是代表谁的主张?柏拉图本人的主张又是由谁来代表的?

从总的倾向来看,越是早期的著作,苏格拉底作为主导内容的发言人的作用越是明显。中期对话的主导内容的发言人尽管依然是苏格拉底,但已经不是历史上的苏格拉底,主要是体现柏拉图本人的思想了。后期对话中《巴门尼德篇》、《智者篇》、《政治家篇》、《蒂迈欧篇》和《克里底亚篇》,尽管苏格拉底依然出现,但也已经不是主导内容的发言人了;《法篇》中,苏格拉底不再出现,主导内容的发言人是雅典客人。后期对话中,唯独《斐莱布篇》,苏格拉底依然是主导内容的发言人,一般认为,柏拉图之所以这样安排,是由于其中讨论的是苏格拉底历来关心的伦理道德问题,所以依然让苏格拉底作为主角出现。

这样就出现一个"苏格拉底问题",柏拉图对话中出现的苏格拉底,始终是历史上的苏格拉底,还是始终是柏拉图"夫子自道",而苏格拉底仅仅是作为柏拉图的代言人而出现的?

一般都倾向于认为,在早期苏格拉底对话中,柏拉图本人的思想尚未成熟,尚处在苏格拉底的强烈影响下,所以其中出之苏格拉底之口的言论,是代表历史上的苏格拉底的思想,当然也不能完全排除柏拉图本人的主张在内,但其主流是属于苏格拉底本人的。至于中、后期的对话,不管其是否出之于苏格拉底之口,一般都倾向于认为是属于柏拉图本人的主张。但需要指出的是,由于柏拉图本人的思想的发展是一个复杂的历程,因此在早期

---

① 柏拉图:《斐多篇》,59B。

和中期，苏格拉底和柏拉图本人之间，难以划得出一条泾渭分明的界线。所以早期对话中的著作年代越是偏后的，苏格拉底的思想越是淡出；循此，越是中期对话著作年代早的，越是有苏格拉底的成分在内。所以我们在讨论苏格拉底的美学思想时，除了依据柏拉图的早期对话外，还适当采纳中期对话中著作年代较早的《克拉底鲁篇》等。这点，尽管由于苏格拉底没有著作留下来，难以完全确证，但是根据色诺芬的记载，以及亚里士多德的有关阐述，实际情况确凿是这样的。

但是，英国苏格兰学派柏拉图学者伯奈特和泰勒则坚持：柏拉图对话中的苏格拉底及其言论，就是历史上真正的苏格拉底及其言论。伯奈特在1928年发表的《柏拉图主义》一书中坚持：柏拉图的苏格拉底对话篇，实际上是忠实地记述苏格拉底，都是惊人地精确和如实地表现苏格拉底，假如把它们看作为给我们提供柏拉图自己的哲学，那就不能正确理解柏拉图。[①] 在另一部有关著作中，更是毫无根据地贬低亚里士多德的记载和论断，指责亚里士多德并没有考虑到"历史上的"苏格拉底和"柏拉图的"苏格拉底的区别。[②] 声称，亚里士多德只知道一种柏拉图哲学，即把理念和数等同起来的那种哲学。[③]根据他们的这类论断，不仅柏拉图的早期对话，而且中、晚期对话中的主导内容，都是属于历史上的苏格拉底的。这样一来，柏拉图也就根本没有什么美学思想，因为柏拉图的美学思想，基本上都是在中期对话《斐多篇》、《会饮篇》、《国家篇》和《斐德罗篇》中阐述的。

经过康福德、里特尔、罗斯、菲尔德(《柏拉图和他的同时代

---

① 伯奈特：《柏拉图主义》，第39页。

②③ 伯奈特：《希腊哲学：第一部分，从泰勒斯到柏拉图》，第159、313页。

人》,1930)、罗杰斯(《苏格拉底问题》,1933)、德芒(《亚里士多德关于苏格拉底的证据》,巴黎,1942)、普波尔(《开放社会及其敌人》第一卷,《柏拉图的符咒》,1966)、格思里(《希腊哲学史》,第三—五卷,1969、1975、1978)等的认真研究,基本上否定了上述伯奈特和泰勒的偏激见解。康福德等主要依据亚里士多德的记载和论断,认为柏拉图早期对话中的苏格拉底是代表历史上的苏格拉底,而中期对话中的苏格拉底则是柏拉图"夫子自道",基本上是代表柏拉图自己的思想。

我们接受上述康福德等的论断,确信亚里士多德关于苏格拉底和柏拉图的哲学间的联系和区别的记载。这点,正如英国著名亚里士多德学者罗斯令人信服地指出的那样,追随柏拉图达二十年之久的亚里士多德,肯定会从柏拉图本人或学园中比较年长的成员们那里,获悉苏格拉底和柏拉图的关系、以及关于理念论的起源的许多知识。[1] 其次,放到整个希腊哲学的历史发展的广阔背景中去考察,历史上的苏格拉底,不可能具备"柏拉图的苏格拉底"那样比较完备的知识和成熟的思想。何况这些对话中的苏格拉底,在半个世纪中经历了一个漫长而曲折的发展历程,从《拉凯斯篇》中最早出现的理念,到《国家篇》中成熟的理念论,到《巴门尼德篇》中的自我批评,到《智者篇》中提出的改革的理念论或通种论,无论从历史上还是从逻辑上来考察,都充分证实是反映了柏拉图的思想历程,历史上的苏格拉底不可能提出这类成熟的充满辩证法思想的客观唯心主义体系。很难设想柏拉图是按自己的年龄程序来复述历史上的苏格拉底的一生的思想历程的。再次,从常识上也很难设想在当时科学技术那样落后

① 见本卷第六章第一节"史料依据"部分。

的条件下，柏拉图竟然能复述篇幅那样大的《国家篇》和《法篇》，甚至还能复述那样高度思辨的《巴门尼德篇》、《智者篇》和《蒂迈欧篇》。此外，迄今也没有发现翔实的旁证材料可以证明，历史上的苏格拉底、巴门尼德、爱利亚客人（指《智者篇》、《政治家篇》）、蒂迈欧（指《蒂迈欧篇》）、雅典客人（指《法篇》）等具备柏拉图在有关对话中假托的各该人那样的思想。

由此，我们认为，柏拉图早期的对话基本上体现历史上的苏格拉底的思想，中期和后期的对话基本上是体现柏拉图本人的思想。柏拉图确是"思想中罕见的天才"①，全部对话是一个有轨迹可以遵循的严密的整体，绝不是一种单纯传声筒式的大杂烩。但也并不因此而否定赫拉克利特、苏格拉底、毕达哥拉斯学派和爱利亚学派等对他的巨大影响。

其次，柏拉图对话的哲学内容和文艺形式间的关系问题。

柏拉图的对话，特别是早期和中期的对话，人物形象栩栩如生，到处充满着隐喻、明喻、神话、讽刺，甚至插科打诨，也就是说是用形象思维的语言来表述作为理论思维的哲学内容。这点，早在古代就得到很高评价，"我认为是柏拉图使这种写作形式得到完善，所以应该将发明并使之富有文采归功于他"②。但确也如朱光潜所说的那样："对话在文学体裁上属于柏拉图所说的'直接叙述'一类，在希腊史诗和戏剧里已是一个重要的组成部分。柏拉图把它提出来作为一种独立的文学形式，运用于学术讨论，并且把它结合到所谓'苏格拉底式的辩证法'。……在柏拉图的手里，对话体运用得特别灵活，向来不从抽象概念而从具体事例

① 阿斯穆斯：《古代哲学》，第176页，莫斯科1976年。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第3卷第48节。

出发,生动鲜明,以浅喻深,由近及远,去伪存真,层层深入,使人不但看到思想的最后成就或结论,而且看到活的思想的辩证发展过程。柏拉图树立了这种对话体的典范,后来许多思想家都采用过这种形式,但至今还没有人能赶得上他。柏拉图的对话是希腊文学中一个卓越的贡献。"①

但是问题也就随之而来,应该如何正确地看待柏拉图对话的内在的哲学内容和外在的文艺形式的关系问题。柏拉图的对话的风格,具有无限丰富的多样性,语言文字充满着迷人的魅力,到处弥漫着幽默的气息,如《普罗泰戈拉篇》和《国家篇》的开头,《会饮篇》的217A—221c页;饱含着悲天悯人的激情,如《斐多篇》的结尾;俯拾皆是的瑰丽的神话,如《斐德罗篇》246A—248c中诸神的航程和灵魂马车,《会饮篇》中的厄罗斯及对美的追求,《克里底亚篇》中的乌托邦式的大西洋岛等。

英国的格罗特(1794—1871)强调要把两者严格区别开来,他在分析早期对话《卡尔米德篇》时指出:"在这篇对话中,有大量欢乐的幽默。……这种东西是柏拉图的戏剧艺术和变化,读起来是充满可爱的魅力的,但和柏拉图作为一个哲学家是没有关系的。"②从而主张,在探讨时要限于哲学方面。伯奈特则干脆认为有两个柏拉图:一个是艺术家的柏拉图,一个是哲学家的柏拉图。③ 实际上有两个柏拉图,"青年柏拉图是一个伟大的戏剧天才,他的主要目的是在我们面前树立起一幅,像原来那样的苏格

① 朱光潜译:《柏拉图文艺对话集》译后记,第334—335页。

② 格罗特:《柏拉图以及苏格拉底的其他友人们》,第1卷第484页注1,伦敦1875年。

③ 伯奈特:《柏拉图主义》,第13页。

拉底的画像;老年柏拉图,似乎已经失去了再创造的能力,创造的年代已经过去了和消逝了,而是一个学校的校长,拥有着他自己传授的那种哲学。"①

诸如此类的观点,似乎是与实际情况不相符合的。戏剧艺术的形式和所要传达的哲学内容是有区别的,但又不能截然分开,它们是作为一个整体结合在一起的。而且,柏拉图的所以使用戏剧艺术形式,一方面固然和柏拉图本人的高度的戏剧艺术的才华有关,另方面,是和当时希腊散文的发展,特别是和人类思维正处于从感性阶段向理性阶段飞跃,还没有充分发展到像亚里士多德那样能够用一系列抽象概念和逻辑判断来表达、表述、论证哲学理论有关,因此,只能借助形象思维来传达抽象思维的内容。柏拉图整个一生的追求智慧的活动,不仅充分反映了古希腊哲学、人类思维由感性阶段向理性阶段的转变,而且在相当程度上促进了这种飞跃,这正是柏拉图的伟大贡献所在。而且越是后期的作品,越是能摆脱形象思维的束缚,不仅不是才华的涸竭,恰恰是他作出卓越贡献的年代。正是在后期的《巴门尼德篇》、《泰阿泰德篇》、《智者篇》、《斐莱布篇》、《蒂迈欧篇》和《法篇》中,对认识论、辩证法、本体论、社会政治法律学说,作出了一系列重大贡献。从把早期苏格拉底对话篇使用的感性的形象化语言,同后期对话篇中所使用的哲学语言相比较,可以清楚地看出人类思维飞跃的宏伟图景。

最后,我们这里所以对柏拉图著作本身进行如此细致的讨论,因为它不仅对探讨柏拉图的美学思想有关,而且对探讨苏格拉底乃至整个希腊美学思想的发展有关。

---

① 伯奈特:《柏拉图主义》,第15页。伯奈特这里指的是柏拉图的"不成文学说"。

第二节 美的理念和美的事物

柏拉图在《斐多篇》中认为，美的事物所以为美，由于它分有美的理念。接着在《会饮篇》中，就审美主体(厄罗斯)本身、审美历程、审美对象的美自身本身进行了探讨。在《斐德罗篇》中，柏拉图在迷狂说的基础上，再次讨论了审美历程。为了保持柏拉图论证本身的完整性，我们分别以这三篇对话中的有关部分自身论证的逻辑为依据，来阐述柏拉图的观点。

柏拉图对美的本质及其认识的探讨，是建立理念论的基本原理的基础，即两个世界和两种认识的分离和对立基础上的，所以先要依据《国家篇》中的有关部分阐述这个问题。

一 两个世界和两种认识的分离和对立

根据亚里士多德和第欧根尼的有关记载，柏拉图青年时期在哲学上曾经受赫拉克利特及赫拉克利特学派的克拉底鲁的影响，但得出与赫拉克利特截然相反的结论："一切可感觉的事物永远在流变之中，对于可感事物的知识是不可能的。"① 他还受爱利亚学派的巴门尼德的存在论的影响，认为我们感觉到的具体事物都是变化无常的，因而不是真正的存在，对它们不能构成真正的知识，知识的对象必然是一种真实的存在，他称之为理念。进而将这种见解与苏格拉底所追求的伦理行为和美的事物

① 亚里士多德:《形而上学》，987a30—b2。

的定义相结合起来，并将这种探求扩展到整个存在领域，作出了本体论的回答，认为任何同类同名的可感事物的定义和本质就是同名的理念。这样，就导致到可知的理念世界和可感的具体事物世界、理性认识和感性认识，两个世界和两种认识的彼此对立和分离。而哲学家以追求智慧为至高无上的目的，凭借其固有的理性把握到的理念去匡正或重铸现实世界。

柏拉图从本体论和认识论高度，来讨论哲学家和非哲学家的区别。认为哲学家是爱好智慧的人，他不是爱好智慧的某一部分，而是爱好全部智慧。但这不是说他对任何学问都要去涉猎一下，那种对任何事情都好奇的人，并不是真正的哲学家，只有热忱于寻求真理的人才是哲学家。[①] 随着对真理问题的讨论，引出两个世界和两种认识的对立的学说。

第一，哲学家和非哲学家的灵魂状态、灵魂活动的内容是根本不同的。

哲学家的原来意义就是指爱智慧的人，相对而言，非哲学家只是停留在意见，这些都取决于他们彼此的灵魂处于不同的状态，因而他们灵魂的活动内容，也是彼此不同的。

> 一种人是声色的爱好者，喜欢美的声调、美的色彩、美的形状以及由此而组成的艺术作品。但是他们的思想不能认识并喜爱美本身。……另一种能够理解美本身，就美本身领会到美本身，这种人不是很少吗？[②]

---

① 柏拉图：《国家篇》，474B—475E。

② 柏拉图：《国家篇》，476B—C。

非哲学家能够认识许多美的东西，但不能认识美本身，别人引导他去认识美本身，他还总是跟不上，所以一生如在梦中。哲学家则认识美本身，能够分别美本身和包括美本身在内的许多具体的东西，又不把美本身与含有美的许多个别东西彼此相混淆，所以是完全清醒的。由此得出结论，哲学家具有知识，非哲学家只有意见："知道美本身的这个人具有知识，而对于事物只能有意见的那个人只具有意见。"①

在后期的《泰阿泰德篇》中，通过对以普罗泰戈拉和赫拉克利特等为代表的感觉论的批判，进一步阐述了他的观点：(1)知觉不是知识；(2)真意见不是知识；(3)真意见加逻各斯(logos)也不是知识。② 由此反证真知识必须是：(1)本身是确凿可靠的，一贯正确的；(2)是以永恒不变的实在，即以理念为对象的。而这些，只能是处于理性的灵魂状态的功能。

第二，哲学家和非哲学家的认识对象是根本不同的。

柏拉图始终坚信，知识和意见的对象都是客观存在的，但它们面对的却是不同的对象。认为，无论是理性认识还是感性认识，都是以各自不同对象的客观存在为前提的，对不存在的东西是不可能有任何认识的(包括理性认识和感性认识)，"可以断言，绝对存在的东西，是绝对可以认识的，而绝对不存在的东西，是绝对不能认识的"③。知识、理性认识的对象，是永恒的、无始无终、不生不灭、不增不减的，即可知的理念世界，只有这种对象才是真存在。即绝对存在或实在。意见、感性认识的对象则是另

① 柏拉图：《国家篇》，476D。

② 柏拉图：《泰阿泰德篇》，151D—186E；197A—201C；201C—210D。

③ 柏拉图：《国家篇》，477A。

一类东西，是处于知识和无知之间，处于绝对存在和绝对不存在之间，即处在有和非有之间，是存在的但不是实在的，也即指可感的事物世界。

正是在阐明可知的理念世界和可感的事物世界的对立、理性认识和感性认识的对立的基础上，柏拉图进一步申述了哲学家的本性。

第三，哲学家应该成为治国者。

柏拉图接着在《国家篇》第六卷认为，哲学家就是那些能够认识真正的存在，认识绝对真理的人，因此他能够制订并保卫美、善和正义的法律，应该成为国家的统治者。他爱好真理，爱好真实和智慧的东西，不追求肉体的快乐和物质的欲望，不怕死，不贪财，心胸宽广，他敏于学习，有良好的记忆。他的这种本性使他很容易认清事物的理念，应该将城邦托付给具备这样性质的人。可是在一般人心目中，他们都被认为是怪物，是无用之辈，这是因为通常人不懂得真正的治国的技艺，由于那些自称为哲学家的人(即智者)败坏了哲学的名声。上面所讲的这些哲学家的本性，如果得到很好的教育培养，便可以发芽成长，但如果遇到坏的教育，反而会变得比谁都坏。所以只有在合适的国家里，哲学家才能充分成长，而当前所有的政治制度都是不适合于哲学的成长的。[①] 因此必须创造理想的政治制度让哲学真正发挥作用，这就是柏拉图所以致力缔造理想国的道理。

这里概述的以《国家篇》为代表的两个世界和两种认识的对立，以及哲学家的本性，是柏拉图整个美学思想的出发点，对了解他的美学思想是相当重要的，所以我们先阐述在前。

---

① 柏拉图：《国家篇》484c—497B。

二 美理念为不朽的灵魂所固有

柏拉图寻求美的历程是苏格拉底的直接的继续。《大希庇亚篇》中苏格拉底通过寻求美的定义，寻求“一切美的事物有了它就成其为美的那个品质”①，正是这种品质使事物在实际上成其为美的。但他这种寻求最终是失败了，从而发出“美是难的”的感叹。

柏拉图的中期对话《美诺篇》正是这种寻求的直接的继续，认为寻求定义就是寻求理念，声称：

> 美德也是这样，不论它们有多少种不同，但它们成为美德，总有一种共同的理念，要确切回答什么是美德的人必须着眼于这一点。②

循此，各种各样不同的美的东西中，有一个共同的理念，这是所有不同的美的东西中的共同的东西。我们寻求美的定义，就是寻求这种共同的理念。接着，在《斐多篇》中，柏拉图系统地论证了这个问题。包括：美理念在内的一切理念是不朽的灵魂所固有的，历数理念的基本特征，美的理念是一切美的事物所以是美的唯一真正原因。这里，基本上遵循柏拉图本人的论证进行阐述。

柏拉图在《美诺篇》中探讨了知识、理性认识的来源问题，认为可能有三种答案：得自教育，得自天赋，得自其他方式。他的结

① 柏拉图：《大希庇亚篇》，294。

② 柏拉图：《美诺篇》，72C—D。

论是知识只能得自天赋，是不朽的灵魂所固有的。既然灵魂是不朽的，而且已经投身过多次，既然已经看到过人间和阴间的一切东西，那么它就获得了对一切事物的知识。因此，人的灵魂就能够把它投身以前所得到的关于美德及其他事物的知识回忆起来是毫不奇怪的。既然万物是血脉相通的，而灵魂也已经学会了一切，那么触类旁通，就能够通过对每一件事的回忆、即学习（柏拉图认为回忆就是学习），来发现其他一切事物。柏拉图就此得出结论，知识是天赋的："一切研究，一切学习，都只不过是回忆罢了。"①

柏拉图将灵魂和肉体分离开来并对立起来，认为灵魂是不朽的，肉体是可朽的。并由此逻辑他推论出理念和同名的具体事物也是彼此对立和分离，各自独立存在的。理性认识、知识、理念和不朽的灵魂相联系，是灵魂所固有；感性认识，对具体可感事物的认识，是与肉体的感官相联系的。正义本身、美本身、善本身，还有大小、健康、有力等这些东西的真正性质，都是肉眼看不到的，也不是其他肉体器官所能感觉到的，只有不受任何感觉的干扰的纯粹的思想才能获得真正的智慧。因此，灵魂只能脱离肉体，才能得到真正的知识，只有不受感觉干扰的纯粹思想才能认识它们，只有美本身等理念才是纯粹思想的对象。而正义、美、善等理念又都是属于价值判断的领域。

柏拉图鉴于肉体会玷污灵魂，肉体有无数物质欲求和疾病，还有情感、欲望、恐惧等等，它们都是阻碍我们凭借灵魂去认识真理的，这样，他也就将知与情、意割裂开来了。鉴于肉体的欲望，特别是金钱财富是一切纷争的根源，人也就成了财富的

① 柏拉图：《美诺篇》，81。

奴隶。

正因为这样，哲学家要摆脱这些世俗事务，才有闲暇进行沉思。而灵魂和肉体结合在一起时是不纯粹的，因此要通过净化。哲学家的灵魂只有经过净化，才能掌握美德。正义、勇敢、自制、美等真正的美德，只与智慧一起存在，如果不是智慧，而是与快乐、恐惧等等进行交换，便不是真正的美德，至多只是美德的影子。美德便是要从这些东西中净化出来，而自制、正义、勇敢和智慧本身就是一种净化。净化对于多数人只有象征的意义，只有少数人才能真正做到，这少数人便是真正的哲学家。[①]

柏拉图进而论证正义自身、美自身、善自身、大小自身等理念是净化了的灵魂所固有，在《斐多篇》中是凭借相等或不相等的理念来论证这种回忆说的。声称：相等或不相等的理念是灵魂所固有的，对一般的相等的理念的理性认识，先于对个别的相等的可感事物的感性认识，后者的认识是以前者的先验的存在为前提的。当人们第一次看见具体相等的东西，并且思考这些相等的东西是否相等时，是以存在于在先的相等的理念去衡量它们的，原先“我们必然已经有了对于相对的本身的知识了”[②]。由此，柏拉图认为，这样逻辑上就必须承认，人们在进行视、听或使用其他感官进行感知某些事物是否相等以前，就已经在某个地方获得关于相等本身（即相等的理念）的知识，否则人们就无法评判感觉到的两个个体事物彼此是否相等。所以，我们在生前就必然已经拥有这种关于相等的知识：“灵魂在取得人形以前，就早已经离开人的身体而存在了，并且还是具有知

① 柏拉图：《斐多篇》，68C—69D。

② 柏拉图：《斐多篇》，75A。

识的。"①

推而广之，人生前不朽的灵魂，不仅拥有关于相等本身、较大和较小本身的知识，并且也已经先验地拥有一切绝对的标准，即和一切可感事物同名的理念；在出生以前，灵魂就已经先验地拥有美本身（绝对美）、善本身（绝对善）、虔敬本身（绝对虔敬）的知识。"可见我们必然是在我们生下来以前，就已经得到这种知识了。"② 循此必然得出结论，理性认识，即对一般、本质、绝对、理念的知识，是不朽的灵魂所固有的。

由此可见，柏拉图在中期对话《美诺篇》和《斐多篇》中显示出来的美学观的哲学基础，不同于从《大希庇亚篇》等早期苏格拉底的美学观的哲学基础。苏格拉底致力于从可感的美的少女、黄金、有用中概括出关于美的一般的定义，一般是寓于个别之中，不是先于或独立于可感事物的。但在体现柏拉图本人思想的中期对话中则恰恰相反，一般的美本身、善本身，即绝对美、绝对善是先于和独立于个体的可感的美的事物、善的德行，而且只有绝对美、绝对善才配享有知识的美名，才是真正的实在。③ 结果，对柏拉图来讲，所谓知识，只是不朽的灵魂对它自身先验地固有的知识的回忆而已。

柏拉图的这种论证是建立在宗教神学基础上灵魂不朽说的诡辩，但当他具体讨论到这种回忆过程时，实质上是无视了他自己的这种先验论。

柏拉图虽然认为一般、共相、本质、理念，即理性认识，是不

---

① 柏拉图：《斐多篇》，76C。

② 柏拉图：《斐多篇》，75C。

③ 柏拉图：《斐多篇》，79A；《第七封书信》，342B—E、343 等。

朽的灵魂所固有的，声称，必然是在我们出生之前，已经获得了所有这些东西的知识了。但他并不因此认为，人一生下来就意识到这种先验的知识，而是认为，由于种种原因，人们出生时，把它们丢掉了、遗忘掉了。所以，仍然需要重新复得它们，这种复得过程，也就是学习过程、回忆过程，“那些所谓学习的人只不过是在回想，而学习不过是回忆罢了”①。柏拉图在强调人是生而知之的同时，并不摒弃学习，恰恰相反，他倒是对感性认识如何上升到理性认识的过程，进行了认真的研究。结果就出现了一种自相矛盾的现象，在研究具体的认识过程时，实事求是地作出了唯物主义的解释，但在进行总体的理论概括时，都是彻头彻尾死抱住宗教神秘色彩很浓的先验论不放。

柏拉图强调，这种对灵魂所固有、但生下来时遗忘掉了的绝对美、绝对善的记忆，不是凭空就能回忆得起来的，它离开感觉是不可能重新获得的。声称，如果人们在生前获得了的知识，在出生时把它忘掉了的话，那么可以在以后，通过人们的感觉，而且也只有通过人们的感觉，才能复得人们生前固有的知识，“除非通过视觉，或者触觉，或者其他的感觉，我们就得不到，也不可能得到这种知识”②。认为，人们凭借视觉、听觉或其他感官感觉到一种可感的东西时，通过这种感觉，就可以在人们的灵魂中唤起另一种已经忘掉了的，但都是和这种感觉到的东西联系在一起的东西，即共相、理念、理性认识、知识。尽管这样，他依然坚持先验论：

① 柏拉图：《斐多篇》，76A。

② 柏拉图：《斐多篇》，75A。

美本身、善本身、正义本身、神圣本身，总而言之，是适用于在我们问答的辩证过程中我们称之为“本身”或“绝对本质”的一切东西的。因此我们必然是在我们出生之前已经获得了所有这些东西的知识了。[1]

由此可见，柏拉图的美理念学说是建立在两种根本不能相容的理论上的。一方面是先验论，认为美本身等的知识是不朽的灵魂所固有的，并以诡辩的手法论证一般的理性认识先于个别的感性认识。另一方面，当他具体论证如何回忆起灵魂所固有的这种理性认识时，则是凭借由感官对客观存在的可感事物的感觉，才能唤起原本灵魂已经忘掉了美本身等理性认识。

三　美理念的基本特征

柏拉图凭借理念是不朽的灵魂所固有的论证，自认为确立美理念的客观实在性后，就进一步阐述包括美理念在内的理念的基本特征。

柏拉图认为理念和同名的可感事物，是两类性质根本不同的存在。(一)可感的事物。自然组合或结合在一起的事物是容易分散的，经常变化的不是同一的事物，是组合而成的。可感的事物就是组合而成的经常变化的事物。诸如那些多数的美的事物，如美的人、马、衣服等等，虽然和美本身、善本身等是同名的，却不是永恒不变的，无论它们自己或彼此的相互关系都是不相同的。这些事物，我们可以看到、触到、感觉到。(二)可知的理念。

---

① 柏拉图：《斐多篇》，75D。

不是组合起来而是自身同一的东西，便不会分散，经常同一而不变的东西便不是组合成的。理念本身、美本身以及任何存在本身，这类真正存在是不容许任何种类变化的。这类存在本身是同一的，是看不见的，只有思想才能把握。

这样，就有两类存在：一类是可以看见的事物，它总是经常变化的，这就是与某个理念（如美理念）同名的具体事物（如美的人、马、衣服）；另一类是看不见的理念，它总是自身同一的，永远不变的。柏拉图从而指出"理念"和同名的具体事物有如下的区别，这类区别应用到美的理念和美的事物间的区别方面，同样也是适用的。

一，理念是单一的、同一的，不是组合成的；而具体事物是组合或混合成的，不是单一的、同一的。[①]

二，理念是不变的，具体事物是经常变化的。[②]

三理念是看不见的，感觉不到的，只能由思想来把握；具体事物是看得见的，可以感觉到的。[③]

柏拉图将这两类不同存在的这些区别，相应地应用到灵魂和肉体上。认为，肉体是接近可见的事物，而灵魂则是不可见的东西，所以当灵魂通过肉体进行探索时，总是通过视觉、听觉或其他感觉。这样，灵魂被肉体拉进变动的领域，变得糊里糊涂，眼花缭乱，像喝醉酒的人一样。只有当灵魂摆脱肉体，单独存在，它才能进入纯粹的、永恒的、不朽的、不变的领域，与它们相通，不受任何干扰，不再彷徨不定，留在永远相同、不变的状态。灵魂的

---

① 柏拉图：《斐多篇》，78D—E。

② 柏拉图：《斐多篇》，78C。

③ 柏拉图：《斐多篇》，79A。

这种状态便叫智慧。[1]

柏拉图接着又将理念和同名的可感事物的这类区别，相应地应用到灵魂和肉体上。声称，从以上推理可以得知，灵魂更像是不变的，而肉体则是变化的。接着他又增添了一个区别，即灵魂和肉体在一起时，自然认为灵魂是统治和主宰的，肉体是被统治和服从的。所以灵魂像是神圣的，肉体则是人世间的可朽的，因为神圣的东西自然是统治的和主宰的，而可朽的事物则是被统治和服从的。[2] 由此可见，柏拉图将理念和可感事物，相应地与灵魂和肉体相联系起来。但它们之间是否是彼此相等的，西方学者们则时有争议。

但是柏拉图则将上述论证作出了如下的总结：灵魂是最像神圣的、不朽的、理智的、单一的、不可分的、不变的东西；肉体则相反，它更像是人间的、可朽的、杂多的、可以分解的、永远变动的东西。[3] 由此可见，灵魂和理念拥有共同的基本特征，他是以理念的纯粹、不朽、永恒、不变同灵魂的纯粹、不朽、永恒、不变来进行互相论证的。

四　分有和分离

柏拉图从灵魂的回忆推论出先验的理念的存在，接着将理念的基本特征返回过来赋予灵魂。但从回忆说必然得出理念和同名可感个体事物是彼此分离的结论。因为，既然关于绝对本

---

① 柏拉图：《斐多篇》，79B—D。

② 柏拉图：《斐多篇》，80A。

③ 柏拉图：《斐多篇》，80B。

质、理念的知识是不朽的灵魂所固有的，灵魂又是独立于和先于人体而存在的，而人体的感官只能感知可感事物。既然灵魂和肉体是彼此分离的，所以理念和个体可感事物也是彼此分离的。

这是柏拉图的理念论的根本特征之一。亚里士多德也是这样认为的，他在《形而上学》中，批判以柏拉图为代表的理念论时指出，柏拉图及其学派首先把一切知识归结为永恒的自身同一的理念；其次把同一个种中的殊相（个别）中的共相（一般）本身，看作是和殊相相区别开来的，它们是彼此分离的；最后，理念是独立存在的，即便现象（可感事物）消灭后，普遍概念（共相、理念）仍然存在于灵魂中。①

既然同名的理念和个体事物彼此间是分离的，理念是本体，而同名个体事物是从同名的理念中派生出来，这就产生出两者间的关系问题。亚里士多德在讲到柏拉图的理念论的形成时，特别强调了毕达哥拉斯学派的影响：

> 多数的事物是由于分有和它们同名的理念而存在的。只有“分有”这个词是新的，因为毕达哥拉斯学派说事物是由“模仿”数而存在的，柏拉图则说事物由“分有”而存在，只是改变了名称而已。但对于形式的分有或模仿究竟是什么，他们并没有说明。②

柏拉图是凭借假设法，通过美的事物分有美的理念来说明

---

① 详见亚里士多德：《形而上学》，第1卷第9章；参看策勒：《希腊哲学发展史》，第2卷第1分册第547—548页，莱比锡菲斯出版社1875年。

② 亚里士多德：《形而上学》，987^b9—14。

美的事物之所以为美的原因的。

柏拉图所凭借的假设法是：当遇到问题时，不是从实际出发去研究事实，以寻求答案，而是认定一种自认为是最强的原理，以它为标准来判断事实是否和它相符合。如果有人要攻击这个假设，你不要理他，只要检验结果是不是和它符合。如果你要证实这个假设，也应当采用同样方法，假定一个更高更基本的逻各斯，直到你找到一个能满足你的最后最高的原理。[①] 所以柏拉图的这种假设法不是向外的、向下的，不是用具体的事实来证实它，而是一种向内的、向上的，不断寻求更高的原理，直至达到最高的逻各斯的过程。它是从结果推原因，直到最后的原因也就是最高的目的。这种假设法是寻求事物最后目的的假设法。用现在的话说，它不是从事实出发，而是从原理出发，要事实符合原则。

柏拉图正是用假设法来论证美的事物和美的理念的相互关系的。他所认定的原理，就是认定绝对的理念的存在。声称这并不是新意思，而是他自己多次讲过的原因和理念是什么。柏拉图就循此解释某个事物之所以为美，由于该事物分有了美理念："我不能不这样设想：假如在美自身之外还有其他美的东西，那么这些美的东西所以是美的，就只能是因为它们分有了美自身。"[②] 并认为这种假设，"对于所有其他的东西来说也是这样"[③]。声称没有比这种分有说来解释其他所有东西之所以为美是更好的原因了，其他用美丽的颜色、形状等来解释的话，只能引起混乱，而他的这种分有说是驳不倒的：

---

① 柏拉图：《斐多篇》，101D—E。

②③ 柏拉图：《斐多篇》，100C。

> 我不知道、也不够了解还有什么别的巧妙的原因。如果有人告诉我，一个东西之所以是美的，乃是因为它有美丽的色彩或形状等等，我将置之不理。因为这些只足以使我感觉混乱。我要简单明了地、或者简直是愚蠢地坚持这一点，那就是说，一个东西之所以是美的，乃是因为美自身出现于它之上，或者为它所分有，不管它是怎样出现的或者是怎样被分有的。关于出现或分有的方式这一点，我现在不作积极的肯定，我所要坚持的就只是：美的东西是由美自身使它成为美的。照我看来，这就是我所能给我自己和别人作出的最妥当的回答，如果我坚持这一点，我想我决不会被人驳倒，无论对我自己或对别人来说，我都相信可以稳当地回答说：美的东西之所以是美的，乃是由于美自身。①

并循此推论到以此来解释一切可感事物之所以存在，认为大的东西之所以大，而更大的东西之所以更大，乃是由于大自身；小的东西之所以小，乃是由于小自身。由此，得出一个普遍的结论：

> 你可以大声疾呼地说，一个东西之所以存在，除掉分有它所分有的特殊的本体（即理念——引者）之外，不会由于什么别的什么途径，而只是由于分有了二的本体，而凡事要成为二，就必须分有二，要成为一就必须分有一。②

---

① 柏拉图：《斐多篇》，100C—E。

② 柏拉图：《斐多篇》，101C。

从这种分有说出发，他在《国家篇》中制定出彼此分离和对立的两个世界和两种认识的理论。声称，一方面我们说有多个的东西存在，并且说这些东西是美的，是善的等等；另一方面，我们又说有一个美自身、善自身等等，相应于每一组这些多个东西，我们都假定一个单一的理念，假定它是一个统一体而称它为真正的实在。接着又声称，作为多个的东西，是人们所能看见的，而不是思想的对象；而理念只能是思想的对象，它是不能被看见的。[①]

随着同名的理念和可感个体事物的分有问题，而产生的，是与之密切关联的分离问题。随着灵魂和肉体是彼此分离而来的，必然是理念和具体事物的分离。既然是彼此分离的，那么又是以什么方式而互相分离存在的，既然具体事物和理念的关系是分有和被分有的关系，那么具体事物又以什么方式、通过什么途径去分有理念的。柏拉图对这些问题并未作出进一步的解释，而且也不可能作出科学的回答，它们成了自亚里士多德以来争议的问题。

综上所述，柏拉图表面上是在论证灵魂不灭，实质上已经提出了比较系统的理念论。从美学而言，这种理念论推动了他从苏格拉底在《大希庇亚篇》中寻求美的定义的基础上，实现了质的飞跃，提出了他美学思想的理论基础。首先，先验地肯定灵魂是先于并与肉体相分离而存在，灵魂是不朽的、神圣的、纯粹的，关于美理念等等理念的知识是灵魂所固有，以后投身可朽的肉体时由于遭到肉体的玷污而被遗忘掉了，但以后可以被灵魂自己回忆起来的。其次，肯定在具体的美的事物和正义的行为等以

① 柏拉图：《国家篇》，507B—C。

外，还有另一类美自身、善自身、正义自身，即每一类具体可感事物同名的理念的存在。再次，明确说明理念和具体事物是两类不同的存在，美的理念等是单一的、自同一的，不是组合成的，而具体的美的事物是复合的、混合成的。美的理念是不变的，而具体的美的事物是经常变动的。美的理念是不能感觉的和只能由思想认识的，而具体的美的事物是可以感觉到的。美的理念等是纯粹的，而具体的美的事物等是不纯粹的。美的理念等是永恒的、不朽的，而具体的美的事物等是要毁灭的。由此可以引出论断，美的理念等和美的事物等是彼此分离的。但柏拉图并不因此而认为美的理念等和美的具体事物等彼此绝对无关，而是认为二者有联系的，这种联系表现为美的理念等出现在美的具体事物上，美的具体事物是由美的理念派生和决定的，并称这种关系为分有，美的事物之所以成其为美的是由于分有美理念。又次，强调以目的论来反对机械论。认为美的理念等和美的事物等的不同，实质上都是价值高低的不同，美的具体事物等都不如美的理念等，要以美的理念等为目标而努力追求它，但却永远不能达到它。所以，美的理念等是美的事物等的目的，也就是它们追求的理想。

总之，《斐多篇》的理念论是一种先验论的客观唯心主义，因而其美学也是一种先验论的客观唯心主义的美学。它是建立在从原理出发的假设法上的：当柏拉图认识判断一件事情是否正确时，不是从客观事物中寻求判断的标准，而首先回到自己内心，设定一个他自认为是好的原理，如果客观事实符合它便是正确的，否则便是不正确的。要是对这个原理发生怀疑，也不是从客观上寻求解决，而是去找他自认为更高更好的逻各斯，一直找到他认为是最高最好的逻各斯。这也就是从原理（原则）出发，要

事实必须服从原理，而不是原理必须服从事实的理论，这显然是一种典型的先验论。但是不能说柏拉图是推行一种独断论，因为他认为如果原来的假设不正确，便应该去寻求更高更好的假设，这体现了一种难能可贵的充满理性的探索精神。正是在这种精神的鼓舞下，柏拉图在《会饮篇》和《斐德罗篇》等对话中，不断地修正和发展他原先的美学思想。

第三节 审美的主体、历程和对象

柏拉图在《斐多篇》中的美学思想，在《会饮篇》中得到进一步的发展，后者可以说是前者的直接继续。

《会饮篇》的主题是什么？历来有着许多争议。古代塞拉绪布罗给它加上的副标题是"论善"，其性质是"伦理的"[①]。弗里德兰德认为是上升到观照"厄罗斯的最高对象"，上升到观照到自为而不是为他的善理念(eidos)。[②]乔伊特认为是，厄罗斯超出单纯当下的那种对性的追求，而是对美和善的那种沉思。[③]卢托斯拉夫斯基认为，主题是爱情，但已经是一种新的爱情，它导致到知识；提出了一种建立在在此以前希腊艺术成长基础上的新的理念论，把理念看作是个别事物的原因，理念是独立于意见和表象，它比技艺的制品更为完美；对理念的直觉则是通过概括而获

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第3卷第57—61节。参看格罗特：《柏拉图以及苏格拉底其他友人》，第1卷第161—162页。

② 弗里德兰德：《柏拉图》，第1卷第51页。

③ 乔伊特：《柏拉图对话全集》，第1卷第525页。

致的。[1] 康福德在他的论文《柏拉图〈会饮篇〉中厄罗斯学说》中则认为，要把《会饮篇》和《斐多篇》紧密结合起来理解。《斐多篇》借助苏格拉底宣扬禁欲主义气质，热衷于追求智慧，使灵魂摆脱肉体的羁绊，当时正值夕阳西下薄暮黄昏时节，所追求的是净化灵魂所需的尘世乐园；而《会饮篇》则结束于黎明来临时分的破晓，洋溢着青春和欢乐的气氛，致力于阐述对智慧的爱情。要是说在《国家篇》的第八、九两卷中，致力于阐明对智慧的追求的下降之路，那么在《会饮篇》中，就致力于阐明这种追求的上升之路。在《国家篇》中，把教育分成两个阶段，初等阶段是接受体育和音乐的训练，高等教育则是接受哲学或辩证法的训练，而《会饮篇》则提供这两个阶段之间的中间环节。[2]

以上这些作者对《会饮篇》的主题的探讨，对我们无疑都是有启迪的。这里从探讨柏拉图的美学思想考虑，认为这篇对话集中讨论了以下三个问题：审美主体厄罗斯，审美历程，审美的对象和终极成果是真善美理念。

《会饮篇》是由出席东道主悲剧诗人阿伽松为其获奖悲剧而举行的宴饮席上七个人的颂辞构成，表面上是颂扬爱情厄罗斯：(1)苏格拉底学派的哲学家斐德罗(约公元前450—前400)的颂辞(《会饮篇》，178A—180B)，颂扬爱情比死亡更强有力。(2)阿伽松的男性情人鲍萨尼亚(生卒年不详)的颂辞(《会饮篇》，180C—185C)，颂扬真正的爱情是与理智、政治活动同类的。(3)医生厄律克西马库(生卒年不详)的颂辞(《会饮篇》，185E—

① 卢托斯拉夫斯基：《柏拉图的逻辑学说的起源和发展》，第233—236页。

② 见弗拉斯托斯编：《柏拉图：批判的论文集》，印第安那1978年，第2卷第129页。

188E)，颂扬爱情是普遍现象和伟大力量，即对立和谐原理。(4)喜剧诗人阿里斯托芬的颂辞(《会饮篇》，189A—193B)，颂扬爱情不仅追求整体的结合，而且还追求善。(5)容貌俊美的年青雅典悲剧诗人阿伽松(生卒年不详)的颂辞(《会饮篇》，194E—197E)，颂扬爱情是和真善美有联系的。(6)狄奥提玛—苏格拉底的颂辞(《会饮篇》，201D—212C)，颂扬爱情推动人们达到终极的真、善、美理念。(7)阿尔基比亚德的颂辞(《会饮篇》，212C—222B)，颂扬苏格拉底是真、善、美—哲学的化身。

以上这七篇颂辞不是相互排斥而是相辅相成的，但全篇的核心美学思想集中体现在第六篇颂辞中。值得注意的是，这篇颂辞不是直接出自作为柏拉图的代言人的苏格拉底之口，而是借助苏格拉底出之狄奥提玛，该人是雅典所属的阿提卡地区曼提尼亚城邦的女先知，而苏格拉底无非是将她的言辞"重述一番"。一般认为，柏拉图之所以借重狄奥提玛来表述自己的主张，除了出于戏剧创作的需要，使整篇对话显得更为生动和丰富多彩外，还表明在这篇对话中，他自己已经超出历史上的苏格拉底。[1]

一　确立正确的出发点

当阿伽松的第五篇颂辞告一段落时，苏格拉底佯装自叹不如，难以为继，但又表示对此感到不足，认为不能仅仅停留在华美的辞藻上，自称他即将发表的颂辞，是要"讲老实话"。正因为这样，在发表颂辞以前，先要找到正确的出发点。

---

① 详见康福德的论文《柏拉图〈会饮篇〉中厄罗斯学说》，收入弗拉斯托斯编：《柏拉图：批判的论文集》，第2卷第129页。

第一,厄罗斯是针对某种对象的。在正式讨论厄罗斯以前,先要弄清楚厄罗斯是否有对象,厄罗斯是对某某对象的爱,还是无对象的爱?得出结论,厄罗斯是针对某某对象的。接着就要弄清楚厄罗斯和对象的关系。

第二,厄罗斯的当下这种对象是目前尚未得到的。既然是针对某某对象的,那也就是说,厄罗斯对某某对象是有欲望的,而且是针对某某还未获得的对象的那种欲望。因为,要是厄罗斯已经拥有了这种对象,也就不需要再去获得这种对象了。但是,这就产生了一个问题,假如强者还想强,健康者还想健康,那岂非成了已经有了某某品质的人,还继续需要这种品质,那不就和前面所讲的那种说法相矛盾了吗?苏格拉底认为并不矛盾:前面所讲的是指现在,现在要是未获得某某品质,那么现在就要去获得它;后面的那种说法,是针对将来而言的,那是将来还是需要它的,所以后面所讲的那种欲望是针对将来的某某对象而言的。

既然厄罗斯是针对某某对象的,而这种对象是厄罗斯现在尚未获得的。那么厄罗斯所针对的是哪些对象呢?苏格拉底认为有两种。

一,厄罗斯的对象是美的东西。由于对美的东西的爱,诸神才在他们的世界里奠定了秩序;也正因为这样,丑的东西就不是厄罗斯的对象。

二,善也是厄罗斯的对象。因为,厄罗斯既然缺乏美的东西,而善的东西既然同时也是美的,那么厄罗斯也就应该缺乏善的东西了;现在,既然美是厄罗斯的对象,那么善也应该是厄罗斯的对象了。

这样,苏格拉底就澄清了阿伽松颂辞中的模糊观点。因为,阿伽松将厄罗斯用华美的辞藻描绘成为具有美和善的品格,但

这根本不是对厄罗斯的描绘，而是对厄罗斯所追求的对象的描绘。根据我们的理解，阿伽松是将追求美和善的主体厄罗斯，同主体厄罗斯追求的对象(即美和善)合二为一了。这点，苏格拉底阐述得很清楚，厄罗斯所追求的是尚未获得的，如果已经获得了的话，也就谈不到什么追求了。柏拉图这里将审美主体的厄罗斯，同审美主体所追求的对象(美、善)彼此明确地区别了开来。这是柏拉图美学思想发展历程中的一个重大标志:厄罗斯是审美、爱美的主体;厄罗斯所追求的是真、善、美;由于真善美并非是厄罗斯所固有的，所以这种追求是有一个历程的。这样，柏拉图也就在《会饮篇》中比较完整地提出了他的美学思想体系。

二　审美的主体:厄罗斯

《会饮篇》的主题是颂扬厄罗斯,但其含义并不总是很清楚的,所以在进入正式讨论以前,对"厄罗斯"这个词本身要作必要的说明。

"厄罗斯"(eros),在希腊语中至少有两种含义:(1)爱(爱情),欲望;(2)爱神(厄罗斯神)。[1] 但在《会饮篇》中使用时,已经超出了这些含义。

在希腊神话和宗教中的厄罗斯神(相当于罗马神话中的丘比特神),其形象是不断演变着的。在荷马史诗中,还尚未成为神灵,只是指特洛伊王子帕里斯追求美女海伦、宙斯追求天后赫拉、求婚者向王后佩涅洛珀曲膝求婚那种追求性爱肉欲的强烈

① 《希英大辞典》,第691页"厄罗斯"条目。

欲望。[1] 在赫西奥德的《神谱》中已演变成为混沌的儿子，是一位原始古老的神。后来演变为司性爱和美貌的女神阿佛洛狄忒和神使赫尔墨斯生的儿子。厄罗斯的主要伴侣是彼索斯和希美洛斯(渴求和欲求)。

在前哲学神话的宇宙演化论中，厄罗斯起着相当重要的作用。亚里士多德曾经记载到，要是把黑夜、混沌、大地、天看作是状态的话，那么厄罗斯是一种力量。[2] 在奥菲斯教的宇宙演化论文献中，天地、海洋和不死的神族，都是由混沌与厄罗斯交合后才产生出来的。[3] 赫西奥德的《神谱》中，则将厄罗斯说成是从混沌中最初产生出来，并将所有其他东西结合起来的那种力量或神。[4] 根据斐瑞居德(鼎盛年约前550)的记载，当宙斯神想从事创造时，就变形为厄罗斯神。[5] 根据亚里士多德的记载，古代宇宙演化论根据性的模式，将厄罗斯看作是一种动力，用于解释神话因素的婚姻和生育，一种"第一推动者"[6]。以后，又被用来解释为起到结合对立力量的那种作用。例如，恩培多克勒在《论自然》中，将"爱"和阿佛洛狄忒女神，说成是结合万物为一体的力量。[7] 巴门尼德则将阿佛洛狄忒说成是"支配一切的女神"[8]。

---

① 荷马:《伊利亚特》，第3卷第442行;《奥德修纪》，第18卷第212行。

② 亚里士多德:《形而上学》，1071B。

③ 阿里斯托芬:《鸟》，第692—703行。

④ 赫西奥德:《神谱》，第116—120行。

⑤ 普洛克罗:《柏拉图〈蒂迈欧篇〉注释》，第2卷第54节，转见《希腊哲学术语:历史辞典》第62页。

⑥ 亚里士多德:《形而上学》，984[b]。

⑦ 恩培多克勒:《残篇》，第17则第20—26行;并参看DK31A28。

⑧ 巴门尼德:《残篇》，第12则第3行。

就历史上的苏格拉底而言，根据色诺芬和柏拉图的记载，是众所周知的一位“情人”[1]。他经常自嘲：除了厄罗斯（爱情）外，一无所知。但不仅于此，苏格拉底已经将“菲利亚”（philia）解释为对哲学问题的爱。这点，最早是在苏格拉底对话《吕西斯篇》中提出来的。

柏拉图在其著作和学园中，极大地推进了对“厄罗斯”的理解及其作用。正如在阐述柏拉图的生平时已经提到过的那样，在学园的入口处设有厄罗斯的祭坛。这决非是虚应故事。德国著名柏拉图学者弗里德兰德，在他专门探讨柏拉图学园的论文中，对厄罗斯在整个柏拉图的著作和学园中的地位和作用，作出值得注意的论述：

> 学园是由厄罗斯联合起来的教师和学生的团体。
>
> 厄罗斯明显地贯彻所有的对话篇，从最早的对话篇到《斐德罗篇》；但是，当人们在把各篇的对话的细节归诸学园时，必须谨慎小心，没有伟大的精灵的推动力量是难以想象的。的确，学园是历史上独一无二的厄罗斯的具体化。[2]

结合古希腊神话、宇宙演化论、前苏格拉底学派哲学家们的学说、历史上的苏格拉底、学园活动和柏拉图对话篇，以及学者们的理解，厄罗斯具有丰富的含义，它不仅是男女之间和同性之间的那种爱情、爱神、彼此结合的力量、对智慧或哲学的追求，柏

---

① 柏拉图在《吕西斯篇》中，就希腊当时男性同性恋中双方区分为：“情人”是年长的主动者；“爱人”是被情人所爱的年青貌美的被爱者。

② 弗里德兰德：《柏拉图》，第1卷第90页。

拉图更其将厄罗斯理解为哲学家、爱美者、爱善者、爱真者。这点,《会饮篇》中的最后一篇,即由阿尔基比亚德所作的第七篇颂辞可以看出,颂扬的已不是一般的厄罗斯,而是真、善、美——哲学的化身的苏格拉底。并联系到在《会饮篇》以后写作的《斐德罗篇》中所讲到的九流人中第一流人是指,灵魂生前见得真理最多,它就依附到一个人的胚芽(种子):

> 这个人注定成为一个哲学家、爱美者,或是诗神和爱神的顶礼者。①

表明柏拉图还将厄罗斯理解为哲学家、爱美者、诗神和爱神的顶礼者,因为他们都是第一流的同一序列的人,是爱真、善、美的哲学家,不言而喻是指爱美者或爱美、审美的主体。

苏格拉底在采取婉转的口吻批评了阿伽松后,就通过阿卡狄亚地区曼提尼亚城邦的女先知狄奥提玛,另行发表了一篇颂扬厄罗斯的颂辞。

第一,厄罗斯是介乎美和丑、智慧和无知、神性和人性、丰富和贫乏之间的精灵。② 实质上指的就是柏拉图自己心目中的哲学家。

声称,厄罗斯既不美又不善,但厄罗斯并不就此是丑的和恶的,厄罗斯是介乎美善和丑恶之间。也正因为厄罗斯缺乏善和美,所以才想拥有他所没有拥有的那些东西。

声称,厄罗斯也是介乎真理和无知之间的一种中间状态。正

---

① 柏拉图:《斐德罗篇》,248D1—4。

② 柏拉图:《会饮篇》,201D—204A。

如正确的意见是介乎真理和无知之间，因为正确的意见：(1)它不是真理，徒有正确的意见而不能说出道理、根据，知其然而不知其所以然，又不能凭借推理去进行认识。因此，算不上是真理，算不上是完全的知识。(2)它也不是无知，因为它碰巧能达到真理，当然不能说它是无知。所以，正确的意见是介乎真理和无知之间。这点，实际上是重申《美诺篇》中认识论的主旨：正确的意见是好东西，但它能从灵魂中逃逸掉，因为它尚未达到"用因果推理维系住"①。

因此，厄罗斯不就是神，更不是一个伟大的神，而是介乎人、神之间的精灵(daimon)，凡属精灵都是介乎人、神之间的。厄罗斯不具备神明所具备的本质属性(如美、善、幸福)，而是处于不朽和可朽之间的伟大精灵，来自完美和不完美之间的某处。由于出自不同的父母(指丰富和贫乏)，所以厄罗斯具有双重性，具有无穷无尽的精力，是永不枯竭的精神力量的源泉，永远地寻求着真(智慧、知识)、善、美。是一个了不起的魔术师，不断地出生、繁荣昌盛、死亡、再生，如此永远地既丰富又贫乏，既不丰富又不贫乏。② 也就是说，厄罗斯这个精灵，处在美和丑、真理和无知、人和神、丰富和贫乏之间。但厄罗斯又不是静止不动的，而是具有寻求真、善、美的无穷无尽的精力。

柏拉图这里将厄罗斯解释为精灵，当然不能从字面上理解为处于神、人之间的半神半人，而应理解为使灵魂向上提升的那股力量。具体地讲，应把厄罗斯和哲学联系起来。他是这样阐述的：精灵是神和人之间的传语者和解释者，将人间事项传达给

---

① 柏拉图：《美诺篇》，98A。

② 柏拉图：《会饮篇》，203C—E。

神，并向神进行解释；将神圣的事项传达给人，并向人进行解释；从而彼此补充，把整个宇宙结成一体，由此感发一切关于祭祀、咒语、预言和巫术的活动。也正因为厄罗斯是处于真理和无知之间，所以他热衷于追求智慧；而诸神由于拥有一切智慧、一切真理，所以诸神并不从事哲学探讨，并不进行自我教育；而蠢货和无知者也并不渴求知识，他们的无知的真正不幸在于，他们一无所知，但却又深信自己是有知识的。只有哲学家才汲汲于追求知识，因为只有他才知道自己并不拥有知识，感到自己缺乏知识而要去追求知识。也正因为这样，哲学家是处于智慧和无知之间，才具备认真严肃和诚实地获得知识的素养。因此，柏拉图认为，从本性上讲，厄罗斯和哲学家是属于同一类型的，从事哲学思考的：

> 他们就是介乎有知与无知之间的，厄罗斯就是其中之一。因为智慧是事物中最美的，而厄罗斯以美为他的爱的对象，所以厄罗斯必定是爱智慧的哲学家，并且就其为哲学家而言，是介乎有知与无知之间的。①

这里至少有两点值得注意。(1)作为审美主体的厄罗斯—哲学家和所追求的客体(对象)相区别。柏拉图将厄罗斯说成是介乎神人之间的精灵，他既不美也不丑，但拥有一种想获得美的能力。这种精灵就是认识、情感、欲望、意志的主体。只有这样的主体本身才既不美也不丑，既不是智慧也不是无知，正因为他本身不是这一切而是可以获得这一切的能力，所以他能够时而得到

① 柏拉图：《会饮篇》，204A—B。

它而又失去它。在希腊哲学中，早已有将灵魂看成是认识和其他主观活动的思想，但是在此以前关于主体和客体（对象）的对立并不是很明确的，《斐多篇》中就常常将灵魂和理念混淆起来。《会饮篇》则将厄罗斯看作是追求美和知识的主体，表明柏拉图已经认识到厄罗斯—哲学家就是有这样一种能力的主体，从而将主体和客体（对象）区别开来了。(2)厄罗斯这个主体具备追求真、善、美的能力，但不是已经拥有真、善、美，他是处于智慧和无知之间。在《美诺篇》和《斐多篇》中，柏拉图从回忆说出发，认为知识、理性认识（即美的理念等）是不朽的灵魂所固有的，但在《会饮篇》中，随着将认识的主体和认识的客体（对象）的相区别，主体已不再现成地拥有真、善、美等知识，主体只有追求真、善、美知识的能力，处于智慧和无知之间。在这点上，《会饮篇》已接近《国家篇》中的认识论，不再认为灵魂里拥有知识，只认为灵魂有获得知识的能力，因此灵魂不再是知识内容的承担者，而是知识能力的承担者。[①]

由此表明希腊哲学发展到这个时代，通过柏拉图这样一个代表人物已经进展到要认识人，认识自我。自我是什么呢？柏拉图在这里提供了一个答案：自我就是知、情、意的主体。但在柏拉图那时候还不可能用哲学语言表达这一点，他只能采用神话比喻的说法将这个主体、自我说成是非神非人的精灵。

但是单纯说这样一个主体并不等于厄罗斯，因为一个主体可以追求美，爱好智慧，但他也可以追求和爱好与美和智慧相反的东西。柏拉图接着指出这个主体是追求真、善、美为其特有的

① 参看陈康：《柏拉图〈国家篇〉中的教育思想》，见《学原》杂志1947年9月，第1卷第5期。

欲望。

第二,厄罗斯就是追求凡是一切美和善的永远归其所有的那种欲望。[1]

柏拉图进一步声称,厄罗斯就是追求幸福(eudaimonia)的那种欲望。[2]既然厄罗斯追求的对象是美的事物,爱那些美的事物终于归他所有。以善来置代美也同样如此,爱那些善的事物终于归他所有。厄罗斯由于拥有了善的事物,他就会幸福,幸福的人之所以幸福,就是由于拥有了善。就广义的爱来讲,指对于善的事物的渴望,对于幸福的向往。这种爱是指强大而普遍的爱,人们总是爱把凡是善的归自己所有。由是得出结论:"总结起来说,厄罗斯就是一种欲望,想把凡是善的(好的)永远归自己所有。"[3]

阿里斯托芬把厄罗斯解释成为人们热切追求自身的另外一半,即追求完整、整一;柏拉图则将这种完整理解为完美和善,不是理解为个别机遇,而是理解为真理自身。这种善,对人的本性来讲是自然的和本质的,要是是异己的,那就成了恶。因此,人应该追求永远地拥有善。

柏拉图的这种思想,极大地影响了亚里士多德,后者在《尼各马科伦理学》中讲到,高度的自爱是道德的完善的最后阶段:真正具有自爱的本性的人,和自私自利的人是极端相反的,认可一切对自己是善的和尊贵的东西,这种对待真我的态度,一如对待其真正的朋友。[4]

---

① 柏拉图:《会饮篇》,204D—206B。

② 柏拉图:《会饮篇》,204D—205A。

③ 柏拉图:《会饮篇》,206B。

④ 亚里士多德:《尼各马科伦理学》,1166A20、1168B1。

柏拉图这里所讲的，作为一切厄罗斯的终极基础的那个哲学上的自爱，意指渴望达到人的真本性，人自知其不完善，以沉思观照善、美理念来砥砺自己的精神和理性。这样，就把作为爱来理解的厄罗斯，又和哲学紧密地结合起来了。

既然，人只能爱善的（好的）东西，并有希望它们永远归自己所有的这种欲望，智慧以善（好）为目的，这样，真、善、美即智慧、欲望、情感三者就统一起来了。

柏拉图将这种对幸福的欲望——要把善的（好的）东西永远归自己所有进一步具体化，这就是不朽。于是，他就进一步来讨论这种不朽。

第三，厄罗斯的目的是通过生理和心灵的生育，以达到凡人所享有的不朽。[1]

作为爱理解的厄罗斯，既然是指想把凡是善的永远归自己所有的那种欲望，其表现方式就是凭借肉体或心灵，在美中进行孕育。凡人到了一定的年龄，其肉体或心灵都有这种孕育、生殖的能力，这种生殖是神圣的，使可朽的人具有不朽的性质，只有通过生殖，凡人的生命才能绵延不朽。所以，应该把爱——厄罗斯理解为，不仅是想把善的、而且也想把不朽永远归自己所有的那种欲望。因此，凡人之追求不朽，全凭的是生殖。由此，个人的身、心，以及心情、性格、见解、欲望、快乐、痛苦等，都处在永恒的运动、生灭之中。

推而广之，知识也同样如此。就知识的全体来讲，固然有生有灭，在先和在后是不一样的，就其中个别的知识来讲也同样如此，处在永恒的变化之中。由此，才出现回忆问题：

---

① 柏拉图：《会饮篇》，206B—209E。

> 我们所谓回忆，就是假定知识可以离去，遗忘就是知识的离去，回忆就是唤起一个新的知识来代替离去的那个知识。这样，就把前后的知识维系住，使它看来好像始终如一。①

这里的回忆说，显然有别于《美诺篇》和《斐多篇》中带有宗教神秘色彩的那种先验论，而是将人类的认识看作是历史的长河，处在永恒的变异生灭过程之中。

这样，柏拉图不仅把厄罗斯（爱情）解释为追求肉体上，而且还是追求心灵（精神）上的不朽。表现在生理方面，男女结合以求生男育女；表现在心灵（精神）方面，则是孕育心灵所特宜孕育的东西：思想、智慧等心灵的美质。这包括一切诗人及各行技艺中的发明者的智慧，其中最高最美的则是用于治国的思想、智慧，即节制和正义。人从小其心灵就孕育着这些美质，到成年时期才出现生殖这些心灵的美质的欲望。相比较而言，心灵所生育的子女，比之肉体所生育的子女，更美更为长寿：

> 每个人都宁愿与其生育寻常肉体子女，倒不如生育这样心灵子女，如果他放眼看一看荷马、赫西奥德以及其他大诗人，欣羡他们所留下的一群子女，自身既不朽，又替他们的父母留下不朽的荣名。再看莱喀古斯在斯巴达所留下的子女，不仅替斯巴达造福，而且可以说替全希腊造福。在你们雅典人中间，梭伦也备受崇敬，因为他生育了你们的法律。此外，还有许多例证，无论在希腊或在外夷，凡是产

① 柏拉图：《会饮篇》，208A。

生伟大作品和孕育无穷功德的人们也都永远受人爱戴。因为他们留下这样好的心灵子女，后人替他们建筑了许多庙宇供馨香祷祝，至于寻常肉体子女却从来不曾替父母博得这样大的荣誉。①

柏拉图这里强调的是心灵的生育导致的不朽，将这种不朽解释为诗人和立法家所撰写和制定的史诗和法律，它们造福于当代和后世人类，从而将荷马、赫西奥德和莱喀古斯、梭伦，同样一起看作是爱情（厄罗斯）在希腊的最高代表。循此，柏拉图实际上也是将他自己及其作品，看作与这些伟大诗人和立法家们处在同一序列，在心灵的伟大上是和他们世代相继一脉相承的统一体。

这里，柏拉图将荷马、赫西奥德及其史诗同莱喀古斯、梭伦及其立法相提并论，同样享有崇高的地位，从而予以崇高的评价。这点，同他后来在《国家篇》中，从技艺是模仿等理论出发，要将荷马等诗人们逐出理想国是判然有别的。

但是，对柏拉图来讲，哲学家的爱情（厄罗斯）的更高目的，是推动心灵凭沉思凝神观照真、善、美理念世界。这样，柏拉图就由对审美主体厄罗斯本身的探讨，转入这个审美主体认识审美客体（即真、善、美理念）的历程。

三　审美的历程

当进入关于厄罗斯的最高层次的探讨时，柏拉图就预先告示人们其难度是很大的。声称，厄罗斯（爱情）是介乎美和丑、神

① 柏拉图：《会饮篇》，209C—E。

和人之间的精灵或哲学家;厄罗斯(爱情)是追求美、善永远归己所有的那种欲望;厄罗斯(爱情)是通过生育以达到不朽等等教义,人们也许还是可以领会的。但是,那些教义只是达到"祭典和启示"[①]的途径而已,即便他尽力而为,人们能否领悟这种"祭典和启示",他是没有把握的。这里所讲的"祭典和启示"(或"最后的启示"),一般认为是和"埃琉西斯秘教祭典"[②]有联系,意指在厄罗斯(爱情)的驱使下进入"迷狂",从而凝神观照作为原型的理念(如善、美等)。

柏拉图这里之所以采用宗教神学色彩的语言,可能是由于:一方面,柏拉图本人的思想中,确有宗教神学思想的成分,他不可能超越时代的局限;另方面,出于戏剧艺术创作方法的考虑,用这类故弄玄虚的语言以引起人们的注意,强调只能凭神性的灵感即迷狂才能沉思凝神观照作为原型的实在。但可以明确指出的是,柏拉图这里的论证方法已不同于《美诺篇》和《斐多篇》,那里是凭借回忆说来认识理念或论证理念论的,在这里的《会饮

---

① 柏拉图:《会饮篇》,210A1。"祭典和启示"希腊语为"telea kai epoptika"。学者们由于对其本身的理解而各作出不同的译文。这里是根据洛布古典丛书版拉姆的英译文"the rites and revelotions"译出。泰勒英译为"full and perfect vision."("完全和完美的观照");乔伊斯英译为"the final revelation"("最后的启示");乔伊特英译为"the greater and more hidden ones"("更伟大的和隐藏得更深的东西")。

② "埃琉西斯秘教祭典",同兴起于雅典西北面阿提卡城镇埃琉西斯的、对司农业的女神得墨忒耳的崇拜有关。该祭典在公元前六、五世纪已成为全希腊的崇拜,在雅典成为国教的组成部分,信奉灵魂冥世境遇说以及种种神秘祭典。认为借助这些秘教祭典,人的灵魂就可以在彼岸世界永享福祉。详见伯里《希腊史》第7章章第12节"前六世纪的宗教运动";谢·亚·托卡列夫《世界各民族历史上的宗教》中译本第465—467页。

篇》中，使用的是另一种方法叫 epagoge，即“向上引导”的方法，即从最下层的具体可感事物开始，一级一级上升向上引导，最后达到认识理念，达到凝神观照“至高无上的理念”。不言而喻，它也表明柏拉图在这个重大问题上，已经超越了他的老师、历史上的苏格拉底。[①]

从整体来讲，《会饮篇》就是通过各人对厄罗斯的颂扬，来讨论认识真、善、美的向上引导的提升过程。柏拉图指出，从个别的可感的美的事物开始，向上引导到最终观照美的本体（美理念）的历程是这样的：

> 先从人世间个别的美的事物开始，逐渐提升到最高境界的美，好像升梯，逐步上进，从一个美形体到两个美形体，从两个美形体到全体的美形体；再从美的形体到美的行为制度，从美的行为制度到美的学问知识，最后再从各种美的学问知识一直到只以美自身为对象的那种学问，认识美的真正本质。[②]

这里，柏拉图以明白晓畅的语言，以对美理念的认识为例，清楚地阐明了人类从感性认识，向上提升、向上引导到认识事物的真正本质。柏拉图还声称，在正常的情况下，导师按正路向上引导，要经历以下几个阶段。[③]

---

① 参看耶格尔：《潘迪亚：希腊文化的理想》，第 2 卷《探索神圣的中心》第 192 页，牛津 1976 年。

② 柏拉图：《会饮篇》，211C。

③ 柏拉图：《会饮篇》，210A—E。

第一阶段，有形领域中的美。在导师的正确引导下，从爱个别、特殊、可感的形体美开始，由此形成“美的道理”。接着从一个美形体进展到两个美形体、从此一美形体到彼一美形体，从而了解到此一美形体和彼一美形体是相通的。这种彼此相通的就贯彻在各种个别、特殊、可感的美形体的形体美中相同的美的形式：“这就是要在许多个别美形体中见出形体的形式。”[①] 这里柏拉图强调的是，贯彻一切美的形体中的美的形式（理念），是厄罗斯凭感官从可感的众多美的形体中概括出来的一般的美。这是达到涵盖一切领域的美的过程中的第一阶段。它的本质特征是从有形领域中概括出来的“形体美的形式（理念）”。所以有的学者称这个阶段为物理的阶段。

第二阶段，伦理政治领域中的美。厄罗斯认识到贯彻于有形领域中的形体美的理念，还要继续前进寻求伦理、政治领域中的美。无形体的灵魂的美比有形体的美更为尊贵，这是“精神的爱”，比有形体的美更有价值。就某个人来讲，灵魂美高于形体美，所以如果遇见某个人，纵然他在形体上不甚美，但要是他的灵魂是美的，仍应爱慕他。青年人通过对灵魂美的爱，可以得益，培养自己高贵的品性。从此再进一步“向上引导”，学会见到到处贯通在行为和制度的美，“导致到他凝神观照法律和制度的美”[②]。贯彻在无形的灵魂、道德伦理、法律、制度领域中美是无形的美，这是达到涵盖一切领域的美的过程中的第二阶段。这种

---

① 柏拉图：《会饮篇》，210B。

② 柏拉图：《会饮篇》，210C4。这句重要的话，这里根据 M. Joyce 的英译（“Will be led to contemplate the beauty of laws and institutions。”）。朱光潜的译文是“他应学会见到行为和制度的美。”

美实质上是善，相比之下，第一阶段所达到的形体美的理念，就显得微不足道了。

第三阶段，数理学科领域中理智的美。[1] 柏拉图认为，“向上引导”的行程尚需继续进行，“接着他的注意力就应该从制度转向各门科学，因此可以认识各种知识中的美”[2]。柏拉图关于这第三阶段，就讲了这么一句话。但这一阶段对进展到最后第四阶段，凝神观照涵盖一切的美理念是至关重要的，可以联系著作年代相近的《国家篇》中，讲到训练治国者，通过数理学科的学习，以实现“灵魂的转向”，凭理智（知性）由凝神观照变易领域转向凝神观照本体领域。这一转向是通过对算术、平面几何、立体几何、天文学、谐音学在内五门知识的学习，前后历时十年才得以实现。在整个知识等级中属于第三等级，理智凭借假设法去认识数理学科的研究对象，它运用的方法纯粹是演绎的，但对所凭借的假设则采取非批判态度，根据几何图形，通过一系列逻辑推论，达到所要求的结论，而不是从和最高的善理念（在《会饮篇》中最高的理念是美理念）的联系中，凭借辩证法来研究数理学科的对象。[3] 这里所以参照《国家篇》加以补充，是想说明柏拉图这里所讲的，由制度转向各门科学，从而凝神观照各种知识中的美，是一个漫长而艰辛的“向上引导”的行程，决不是一蹴而就的。

以上这三个阶段，每一阶段都达到该领域中的一般的理性

---

① 康福特将这个阶段理解为数理学科领域中理智的美。见弗拉斯托斯编《柏拉图：批判的论文集》第2卷第126页。

② 柏拉图：《会饮篇》，210C7—8行。

③ 柏拉图：《国家篇》，509D—511E。

认识(形式、理念),但其含义和等级阶段上却是有区别的。第一阶段达到的是形体美的理念,即狭义的美理念。第二阶段贯通在无形的灵魂、伦理道德行为、法律、制度中的美,实质上是相当于善理念。善理念在《会饮篇》中还不是最高理念,到了《国家篇》,才将善理念看作是理念世界中的最高理念。[①] 第三阶段贯通在数理学科中的美,实质上指的是真。只有到了最后、最高的第四阶段所达到的涵盖一切领域中理智的美,即贯通于形体美、伦理政治的善、各门科学的真的那种集真、善、美于一身的最高的美理念。[②] 这点,柏拉图在第四阶段中进行比较具体的阐述。

第四阶段,凝神观照美自身进入最高生活境界。在向导的指引下获得数理学科领域中理智的美后,其人已经经历了广大的美的领域,这时他不再像一个心胸狭隘的奴隶那样,将爱情专注于爱某一个个别的、具体的美的对象上,爱某一个孩子、某一个成年人、某种制度的美,而是爱美自身,进入涵盖一切、以美为对象的学问:

> 这时他凭临美的汪洋大海,凝神观照[③],心中起无限欣喜,于是孕育无量数的优美崇高的道理,得到丰富的哲学收获。如此精力弥满之后,他终于豁然贯通唯一的涵盖一切的学问,以美为对象的学问。[④]

---

① 柏拉图:《国家篇》,508E—509A。

② 卢托斯拉夫斯基认为,在《会饮篇》中,厄罗斯—爱情是自然中最普遍的创造力量,而美是最高的理念。见所著《柏拉图的逻辑学的起源和发展》第331页。

③ 或译为"神奇观照"("a wonderous vision")。

④ 柏拉图:《会饮篇》,210D—E。

值得注意的是,(1)鉴于美理念是最高、涵盖面最广宽,所以以美为对象的学问也是最高的学问。这里所讲的"美"或"美理念"不是第一阶段所获得的形体美的理念,而是涵盖有形体的美、无形体的美,以及伦理政治领域的善和数理学科中的真的美、善、真三者高度统一的那种绝对美。(2)这种绝对美的获得,是认识过程中的飞跃,是通过"豁然贯通"("突然跳跃")[1] 而达到的,这种"豁然贯通"是在"凝神观照"中的质的飞跃中实现的。所以,柏拉图在这里所讲的通过四个阶段的"向上引导"而获致的美理念,不能简单地解释为是经验论,也不能把他的方法解释为归纳法。因为归纳法只能从许多个性中概括出它们一般的共性,而理念不等于一般的共性,它比一般的共性有更高更超越的性质和特征。柏拉图的理念本身是超越经验的,它不能直接从经验中得来。所以他在凭个别向理念的最后过渡时,强调"豁然贯通"。这里柏拉图实际上是在阐述他的理性主义的认识论,比在原先《美诺篇》和《斐多篇》的回忆说,更接近于人类正常的认识过程。

柏拉图的这种探讨和寻求,是有他的特定的目的的。声称当人认识到这种"美的真正本质"、以美自身为对象的学问,人也就进入最高的生活境界:"这种美自身的观照是一个人最值得过的生活境界,比其他一切都强。"[2] 相比之下,许多人心醉眼迷,不惜废寝忘餐,以求常看着和常守着的黄金、华装丽服、娇童和美少年等,都显得微不足道。因为这种美自身,不是凡夫俗子的有

① 柏拉图:《会饮篇》,210E5—6。

② 柏拉图:《会饮篇》,211D。

形的皮肉色泽那类的美，而是无形的“精纯不杂的美”、“神圣的纯然一体的美”。当人达到这种境界时，也就和美自身融为一体，审美主体和审美客体融为一体，得到神的宠爱，从而也就不朽了：

> 只有循这条路径，一个人才能通过可由视觉见到的东西窥见美自身，所产生的不是幻象而是真实本体，因为他所接触的不是幻象而是真实本体，你没有想到这个道理吗？只有这样生育完美美德的人，才能邀神的宠爱，如果凡人能不朽，也只有像他这样才可以不朽。①

这种人，从开始凭借主体的感官对有形体的美的事物的认识，逐步上升，最后豁然贯通凝神观照美自身这种真实本体，他也就成了神的朋友，而且也就不朽了。这种达到最高生活境界的人就是哲学家，也就是达到终极目的的厄罗斯，厄罗斯在导师的指引下，历尽漫长的行程，最后才认识到所爱、所苦苦追求的目的——美自身，作为审美主体的厄罗斯就和作为审美客体的美自身达到统一并融为一体。这时的厄罗斯—哲学家也将和前面讲到的像大诗人荷马、赫西奥德和立法家莱喀古斯、梭伦一样成为不朽，从而产生伟大作品和孕育无穷美德，得到人们永远爱戴。这既是柏拉图本人所追求的目的，也是柏拉图自身的写照。

接着，柏拉图对审美主体所凝神观照到了审美客体—美自身的基本特征，进行了讨论。

---

① 柏拉图：《会饮篇》，212A。

四　审美的终极对象:美自身

当一个人在向导的正确引导下,学习了厄罗斯(爱情)凭借的"祭典和启示",逐一观照,从个别的美的事物,经历逐步向上引导的行程,最后达到对厄罗斯(爱情)的学问的登峰造极,就豁然贯通凝神观照到美的本质(美的真实本体、美自身),从而达到了最终目的。

柏拉图认为这种绝对美有以下基本特征。

第一,美理念是绝对的。柏拉图声称美理念是"永恒的、无始无终、不生不灭、不增不减"[①]。美理念之所以为美是超越时空限制的,它不是在这一点美、在另一点丑,在此时美、在另一时不美,在这方面美、在另一方面丑。[②] 与此相应的,在《斐多篇》中只是一般地谈到理念是不变的,具体事物是经常变化的。[③]

第二,美理念是客观的,是理性认识的对象。在这点上较之《斐多篇》有明显的区别。柏拉图在《斐多篇》中一般地讨论理念时,将理念看作是属于不朽的灵魂所固有的,是看不见的,不能感觉到而只能凭思想把握的。但在《会饮篇》中则摆脱了理念对灵魂的依附,它是不依人的意识为转移的客观存在:"它也不是随人而异,对某些人美,对另一些人就丑。"[④] 对美理念的认识,不是得自对灵魂固有的理念的回忆,而是先从人世间个别的可

---

① 柏拉图:《会饮篇》,211A1—2。

② 柏拉图:《会饮篇》,211A3—7。

③ 柏拉图:《斐多篇》,78C。

④ 柏拉图:《会饮篇》,211B4—7。

感的美的事物开始，以后历经对各种美的形体、美的行为制度、美的数理学科的认识，直到最后才“凝神观照”“豁然贯通”，认识到美的本质(美理念)。

这里需要加以说明的是，柏拉图在开始讨论整个认识的上升过程时，把这种认识历程与“祭典和启示”或“最后的启示”联系起来。这就需要加以解释。无可否认，这里柏拉图是凭借女先知狄奥提玛来发表其观点，所以整个学说被蒙上一层宗教神秘色彩，但从整体来讲，是凭借理性来最终把握这种绝对美的。从对可感个体的形体美的认识出发，历经漫长的向上引导的行程，才认识到美的本质。四个认识阶段中，前三个阶段都是属于量的积累、量的提升阶段，直到最后第四阶段出现“豁然贯通”质的飞跃，才认识到美的本质。从认识的时间程序来讲是漫长的，在导师的正确指引下，从幼年开始历经从对个体的美的形体开始，迭经对伦理行为、政治制度、数理学科中的美的认识，然后才认识到这种“唯一的涵盖一切的学问，以美为对象的学问”[①]。所以这种认识的历程，在文字的表述上虽略为带有宗教神学色彩，但谈到认识的来源、提升过程，直到最后经历认识过程的质的飞跃，是贯彻着理性精神的。在这点上，与在此以前的《美诺篇》和《斐多篇》有明显的区别。

第三，美理念是单一的。柏拉图在讨论到美理念的基本特征时，强调“理念的单一性”[②]。声称：“这种美并不是表现于某一个面孔，某一双手，或是身体的某一其他部分；它也不是存在于某一篇文章，某一种学问，或是任何某一个别物体，例如动物、大地

① 柏拉图：《会饮篇》，211D。

② 柏拉图：《会饮篇》，211B2。

或天空之类;它只是永恒地自存自在,以形式的整一永与它自身同一。"[1] 柏拉图将从感性认识出发,得自理性认识的成果加以客体化,加以先验化,反过来将这种美理念看作是先于、独立于可感的美的事物,将美理念和美的事物分离开来。德国新康德主义马堡学派的创始人柯亨(1842—1918),在其1879年发表的著作《柏拉图的理念论和数学》中认为:"分离的观点"出于亚里士多德,柏拉图则并未将理念解释为分离的存在。[2] 实质上,柏拉图自己是明确肯定美理念是分离的存在。声称,美理念是自身存在的,既不表现为某一个面孔,某一双手,或是身体的某一其他部分,不存在于某一篇文章或某种知识中,也不存在于某一个本体如一个动物,或大地和天空中。因此,柏拉图在这里提到的美理念的特征,很容易导致到美理念和具体的美的事物的分离。既然,美理念并不表现为或存在于任何一个具体的美的事物之中,而是自身存在的,由此可以得出美理念和美的具体事物相分离的结论。卢托斯拉夫斯基就曾指出:柏拉图在《会饮篇》中,第一次发现并讲到的那种美的理念,肯定不是内在的,而是同具体事物分离开的。[3] 我们认为,由于柏拉图将美理念和美的具体事物,作为两种不同的存在区分开来,永恒的绝对的美理念当然不能存在于任何一个具体的美的事物中,这样就使美理念具有外在的分离的性质。《会饮篇》并不明显地具有像《斐多篇》那样强调的,具体事物以理念为目的的目的论性质,因此在《会饮篇》中

---

① 柏拉图:《会饮篇》,211A—B。

② 柯亨:《柏拉图的理念论和数学》,第9页;转引自卢托斯拉夫斯基:《柏拉图的逻辑学的起源和发展》,第236页。

③ 卢托斯拉夫斯基:《柏拉图的逻辑学的起源和发展》,第237页。

美理念和具体的美的事物相分离的特点也较为明显。这点，他在讨论到具体的美的事物和美的理念的关系时，就更为清楚了。

第四，美理念是美的事物的源泉。柏拉图进而讨论彼此相分离的美理念和美的事物间的相互关系，认为美理念是美的事物的源泉，它们彼此间的关系是被分有和分有的关系：

> 一切美的事物都以美理念为源泉，所有一切美的事物分有美理念，有了它那一切美的事物才成其为美。但是，那些美的事物时而生，时而灭，而它却毫不因之有所增，有所减。[①]

可感事物由于分有同名理念而派生的这种分有说，是柏拉图理念论中的重要主张。这种严格意义上的分有说，最早是在《斐多篇》中提出来的。苏格拉底已经接触这种主张。柏拉图在《普罗泰戈拉篇》中已提到：天神宙斯讲到，务必使人人都"享有"一切美德；[②] 在《高尔吉亚篇》中提到：有些东西既不善又不恶，但有时可以"分享"美的本性，有时可以"分享"恶的本性。[③] 在《会饮篇》中则强调其"单一性"，认为美理念是作为形式的单一性永恒存在，而美的事物则是由于分有这种美理念而存在的。以后在《国家篇》中继续重申，要将美自身同分有美自身的许多具体的美的东西区别开来。[④] 以后在《巴门尼德篇》中，对这种分有说进行了自我批评。[⑤] 接着在《智者篇》中，"分有"有了新的含义，不

---

① 柏拉图：《会饮篇》，211B。

② 柏拉图：《普罗泰戈拉篇》，322D。

③ 柏拉图：《高尔吉亚篇》，468A。

④ 柏拉图：《国家篇》，476C—D。

⑤ 柏拉图：《巴门尼德篇》，131B—C。

再以此来解释理念和同名可感具体事物之间的关系，而是以此来解释两个一般概念（理念、范畴、通种）间的关系。[1]

以上便是柏拉图在《会饮篇》中所讲的美理念的四个特征。一般在讲到柏拉图的理念时，常常列举这四个特征，因为它是简明扼要而又集中在一起论述的。它们和《斐多篇》中的理念论基本上一致，但是又有区别。《斐多篇》是凭借神秘的灵魂不朽说，认为理念是永生的灵魂所固有的前提下来论证以美理念为代表的理念论。但《会饮篇》则是凭借从感性认识的逐步上升，然后才肯定理念的客观实在性。由于他将这种认识过程中最终获得的成果加以本体化，并以此来解释同名个体可感事物的派生，所以与《斐多篇》的理念论同样是客观唯心主义的。它正如恩格斯讲到黑格尔的体系时所说的那样："就方法和内容来说是唯心主义地倒置过来的唯物主义。"[2] 因为，柏拉图循客观实际的认识途径讨论对美理念的认识，是从客观存在的个别可感的美的形体出发，逐级逐级"向上引导"，最后才达到最高抽象程度的一般。但当他经历艰辛获得美理念这种认识的成果时，却倒过来将它本体化，以此来解释可感个体的美的事物，是由于分有这种美理念而派生的。

最后，还要说明一个问题，《斐多篇》是一般地讨论理念论，其中涉及伦理领域的理念善自身、美自身、正义自身、神圣自身，以及数学范畴中的"等"，所以《斐多篇》的理念论更带有一般性和共性。而《会饮篇》中的理念论，除了带有《斐多篇》的理念论的

---

① 柏拉图：《智者篇》，251E。

② 恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，见《马克思恩格斯选集》，第4卷第222页。

共性外，又有它的特殊性，因为它是以美为依据来论证这种理念论，最后达到美理念。这种最后达到的“向上引导”最高成果的美理念，体现着人生的最高境界，足以使人不朽和得到神的宠爱。这种美理念显然区别于第一阶段从各种美的形体中得出的形体美的理念，它实际上就是一般意义上的美理念。后来又迭经第二、三阶段的“向上引导”，在最后第四阶段获得的美理念，正如我们在前面已经申述过的那样，它是集真、善、美于一身的最高理念。从柏拉图的理念论的发展来讲，在早期阶段，诸理念间并未区分出层次等级关系。在早期苏格拉底对话《吕西斯篇》中，将美、善等同起来：“善就是美。”[①] 在《斐多篇》中，将“美”、“善”、“正义”、“神圣”和“等”理念等等一视同仁；在《会饮篇》中则将美理念看作是最高理念，并集中专注讨论这种美理念，将它与作为人类最高理想的不朽联系起来。在《国家篇》中则善理念是最高理念。柏拉图在《会饮篇》中所以对美理念情有独钟，这很可能和他曾经是诗人不无关系，早期苏格拉底对话中，《大希庇亚篇》则专门讨论美的定义的，《伊安篇》则专门讨论灵感问题。中期对话，除了《会饮篇》结合美理念来讨论理念论外，又赋予美理念以最为崇高的地位，紧着的《斐德罗篇》的副标题就是“论美”。由此可见，“美”的问题在柏拉图的整个体系中占到何等重要地位。

第四节 迷狂

柏拉图在《会饮篇》中讨论了厄罗斯这个审美主体凭爱情，

① 柏拉图：《吕西斯篇》，216。

经历漫长的审美历程，达到了对美的本质的认识。但这个主体本身在审美历程中，如何从可感个体的美的形体达到最终对美理念的“豁然贯通”的飞跃，并未进行具体的探讨，这样对爱情厄罗斯及其对美理念的追求的讨论是不完整的。《斐德罗篇》接着就讨论这些问题。

《斐德罗篇》的主题究竟是什么？历来就有争论。它是由两部分组成的：第一部分讨论厄罗斯（爱情），第二部分讨论修辞术和辩证法。古代亚历山大里亚的塞拉绪布罗在编定柏拉图著作时，将这篇对话列入四篇一组的第三组，给它加上的副标题是“论爱情”，认为其性质是属于伦理学的。[1] 但是，1578 年由斯特万编定在巴黎出版的希腊文版，则将副标题标为“论美”。收入洛布古典丛书的这篇对话，也接受了斯特万的副标题。从我们探讨柏拉图美学思想的认识出发，“论美”这个副标题是可以接受的，因为它更符合这篇对话的内容。

《斐德罗篇》的内容极其丰富，这里只集中讨论以苏格拉底的名义发表的关于爱情的第二篇演说辞中有关美学的问题。

柏拉图一开头就指出，认为爱人应该接受没有爱情的情人的说法，是全然要不得的。因为，其中一个是清醒的，另一个是迷狂的。要是说迷狂是绝对坏的，倒可以这样认为。但是，迷狂可以划分为两类，一类是由于人的疾病，是绝对坏的，另一类则是神灵凭附的。后者造福人类，例如，德尔斐神庙的女祭司和多多那神庙的女祭司，在清醒时并无贡献，进入迷狂状态时，替希腊造就了许多福泽。所以，他现在要讨论这种神灵凭

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第 3 卷第 58 节。

附的迷狂。[1]

好的、神圣的、神灵凭附的迷狂，可以分成四种。(1) 预言的迷狂。它是那种预知未来的最体面的技艺，可以称之为迷狂术 (manike)；要是把它说成是预言术 (mantike) 就缺乏审美力。但预言术不同于凭借征兆测知未来的占卜术 (oianoistike)，预言是由于神力，在完善程度和身分地位上都高于由于人力的占卜术，因为迷狂是远胜于清醒的。(2) 宗教仪式净化的迷狂。借助宗教赎罪的仪式进入迷狂状态，从而禳除先世的血债以及灾祸疫疠等类的天谴。(3) 诗神凭附的迷狂。只有当诗神缪斯附身时，才出现作诗和诵诗的灵感，进入兴高采烈神飞色舞的境界。相反，当神智清醒进行创作时，创作出来的作品就黯然无光，因此单凭作诗的技艺不成其为诗人。这种诗神凭附的迷狂，相当于《伊安篇》所讲的灵感。(4) 爱情的迷狂。它是由天神阿佛洛狄忒和厄罗斯主宰的。"在这四种迷狂中，爱情要算首屈一指。"[2] 正因为这样，柏拉图着重讨论这第四种爱情的迷狂。

由神凭附而产生的爱情的迷狂，同样有美满的效果，较之神智清醒的，迷狂的是更好的情人。正因为这样，"老天要赐人最大的幸福，才赐他这种迷狂"[3]。真正的哲学家有智慧的人是相信

---

① 德尔斐位于希腊福克斯的帕尔邓索斯山的南坡上，是属于供奉阿波罗的神庙，以神谕所出名，特别是在希腊开拓殖民城邦时代，其影响进一步扩大，已超出了希腊的范围。神谕所在该神庙的西角，是最神圣的地方，除女祭司皮提亚外，禁止任何人入内。多多那神庙，是希腊最古老的宙斯神谕所，位于厄皮斯山上，其女祭司是塞利。

② 柏拉图：《斐德罗篇》，265B。

③ 柏拉图：《斐德罗篇》，245B。

的，而弄巧好辩假作有智慧的人是不相信的。这里所讲的爱情的迷狂，也就是哲学的迷狂。因此，第一步就要研究灵魂的本质。

一　灵魂的本性：自动、永生、不朽

《会饮篇》里专门探讨厄罗斯（爱情）作为审美主体，在导师的正确引导下追求审美客体（美理念），一般将厄罗斯理解为哲学家，但哲学家最后又是凭什么去进行这种追求的呢？《会饮篇》未具体讨论这个问题。《斐德罗篇》点明是凭迷狂，迷狂则发自灵魂，所以柏拉图在说明爱情的迷狂是四种迷狂中最好的时，就紧接着讨论灵魂。

早在《美诺篇》和《斐多篇》中就遵循希腊的传统，将灵魂看作是人赖以进行认识活动的主体，但《斐德罗篇》的灵魂学说，和前面两篇对话既有联系又有区别，倾向于将灵魂的本性看作是自动、永生、不朽的：

> 凡是灵魂都是不朽的，因为永远运动的东西都是不朽的。那些能使另外事物运动也会被另外事物运动的东西，一旦不动了也就停止存在。只有那自己运动的东西才不会停止它的运动，它不会放弃自己的本性。所以这种自己运动的东西是一切别的被运动的事物的运动的本原。本原不是产生的，因为任何产生的东西都是从最初的本原产生，而本原自身却不是从别的事物产生出来的，如果它从别的事物产生它便不是本原了。它不是产生的，所以它也不会毁灭，如果本原毁灭了，它既不能再从别的事物产生出来，

别的事物也无法由它产生，因为万物都只能从本原产生。所以只有自己运动的东西才是运动的本原，它不可能产生也不可能毁灭；不然的话整个宇宙和一切生成的事物都将不再存在，也没有东西可以使它们再动起来。现在我们既然已经看到自身运动的东西是不朽的，我们便可以毫不迟疑地肯定灵魂的本质和逻各斯（定义）便是自我运动。由他物引起运动的都可以说是无灵魂的，只有由自己内在运动的才是有灵魂的，因为这是灵魂的本性。如果这是正确的，自己运动的东西就是灵魂，它当然是不生不灭的。①

柏拉图的这种灵魂观，就他本人而言是一种崭新的因素，他正是循此去论证第四种爱情的迷狂（哲学），而且它在后世的哲学和神学的发展上也很重要，它是亚里士多德的第一推动者的最初表述。柏拉图这段话，包含三层论证。(1)凡是永远自动的，就都是不朽的。因为，凡是能推动他物，而自身又为另一他物所推动，一旦另一他物不再推动它时，不仅它自身就不复存在，而且受它推动的也不复存在。所以，只有自动的，因为永不脱离自身，才永动不止，它对一切被动的才是动的源泉和本原（第一原理）。(2)第一原理是永生的。第一原理不是派生的，因为凡属派生的都来自第一原理，因此第一原理是非派生的，否则它也就不成其为第一原理。(3)第一原理既然是非派生的，因此也是不灭的，否则整个宇宙和万事万物都将同归于尽。因为离开第一原理，万物既不能由以派生，也不能由以运动。所以"灵魂的本质和逻各斯（定义）便是自我运动"。

① 柏拉图：《斐德罗篇》，245C—246A。

也正因为这样，英国学者凯尔德也就认为，柏拉图在《斐德罗篇》中提出的这种自动、永生、不朽的灵魂，已取代理念成为万物的终极本原或第一原理。同时，鉴于柏拉图将这种灵魂和第一推动者联系起来，所以他将这种灵魂看作为取代了《国家篇》中最高的善理念的地位，以致将灵魂看作是存在和知识的终极原理。[①] 实际情况很可能正是这样，这点从接着讨论的灵魂和观照实在的论证中，可以得到进一步的说明。

二　灵魂马车和审美观照

前面已经指出，柏拉图将厄罗斯说成是介于神和人之间的精灵，实际上是提出一个审美或爱美的主体，从而将主体和客体、审美主体和审美客体区别了开来。但是这种主体与其说是厄罗斯，更不如说是灵魂。《斐德罗篇》中他便明确地说灵魂就是这样的主体，用一个著名的柏拉图神话比喻来讨论诸神和人的灵魂观照智慧、美、善等的航程。

柏拉图将灵魂比作是：由一个御车人驾驶一对飞马所造成的一种协合的动力，即协力。但就神和其他生物相比较而言是根本不同的：（1）神所使用的御车人和马本身都是好的，而且血统也是好的；（2）其他一切生物所使用的御车人和马都是不纯的；（3）人类所驾驭的两匹马，其中的一匹驯良，另一匹顽劣，从而造成御车人的困难。就（3）的比喻的含义而言，正像凯尔德所解释的那样：御车人指的是“理性”控制驯马“激

① 凯尔德：《希腊哲学家中神学的演化》，第1卷第213—215页，格拉斯哥1904年。

情”和劣马“欲望”。[1]灵魂的御车人（理性）在其环绕宇宙的航程中，如能追随诸神的行列，并试图像诸神那样上升到天的顶端，观照理想的实在，即观照真、善、美，但其驾驭的两匹飞马的羽翼，往往不能上升达到这样的高度。由是出现两种不同情况。(1) 如果灵魂是完善的，飞马的羽翼是丰满的，就能飞向上界，主宰整个宇宙，从而成为不朽的。(2) 如果失去了羽翼，灵魂（御车人）就下降，下降到附着尘世的肉体，这种灵魂和肉体的混合就成为“可朽的动物”。在这种飞向上界的过程中，御车人（理性）必须善于驾驭劣马（欲望），否则将随时被其拖降下界。

这样，柏拉图就将《会饮篇》中有关厄罗斯(爱情)的学说，同这里关于灵魂本性的学说联系或结合起来，并开辟了凝神观照包括美理念在内的纯存在的新途径，接着突然地从诗转向哲学，谴责尘世的诗人从来也没有好好歌颂过这个天外境界，而他本人则正是致力于这样做的。

首先，美理念等本体存在于天外。天外存在着不依审美主体为转移，而能被作为灵魂的组成部分的理性所把握的理念(本体)：“天外存在着和真知识有关的真存在，它是没有颜色没有形状的，不能够触摸到的，只有灵魂的舵手，即理性，才能

---

① 凯尔德：《希腊哲学家中神学的演化》，第1卷第211页。凯尔德的这种解释是可以接受的。柏拉图在《国家篇》中就提出灵魂是三重的，并以此与三种德性、三个等级相对应：(1)理性部分，相应的德性是智慧，相应的等级是治国者；(2)激情部分，相应的德性是勇敢，相应的等级是治国的辅助者；(3)欲望部分，相应的德性是节制，相应的等级是农、工、商和佣工。朱光潜也有相类似的见解：“灵魂的活动如一人御两飞马(象征理智驾驭意志和欲念)游行。”(《柏拉图文艺对话集》，第136页注②)

把握它。”[1] 神的理智是由理性和真知识滋养的，因此，当神的理智把握到真存在时就怡然自得，在沉思真理时得到滋养，圆满地实现了环天的航程。诸神的理智把握到的正义、节制、美、善等知识，这类知识不同于随对象的变异而获得的那种认识。神的理智在把握到这类绝对的知识的同时，也是回到自己的家园的时候。御车人将马牵到马房，拿仙露神浆来给它们吃。[2] 神的生活就是这样。

其次，就人类来讲，其灵魂在把握这类本体（理念）的这种上升的环行的航程中，情况就复杂了。大体上会出现三种情况：(1)即便紧相追随而最近于神的，由于受劣马（欲望）的拖累，也难得把握真本体（理念）；(2)有的由于驾驭不住劣马（欲望），所以其灵魂时升时降，因此只能局部地把握真本体（理念）；(3)有的由于御车人的卤莽而导致飞马羽翼受损，这样就不能把握真本体（理念），只能听任意见支配。

由此可见，《斐德罗篇》所讲的灵魂马车的神话，与《会饮篇》所讲的爱情推动人们达到终极的真、善、美理念的“向上引导”的行程，实质上是一回事，但这里却突出了这种行程的崎岖和复杂性。

再次，由于上述诸如此类的复杂情况，就出现灵魂轮回问题。柏拉图紧接着讲道，根据命运之神“阿德拉斯特亚的诏命”（或译为“必然的诏命”），由于灵魂的紧随神与否而出现的把握真本体（理念）的程度的不等，出现了灵魂轮回的九个等级：第一流，如灵魂生前见得真理最多，它就依附到一个人的胚芽（种

① 柏拉图：《斐德罗篇》，247C。

② 柏拉图：《斐德罗篇》，247E。

子),“这个人注定成为一个哲学家、爱美者,或是诗神和爱神的顶礼者”。第二流,投生为守法的君主、战士或者长于发号施令者;第三流,投生为政治家,或者至少是一个经济家或政治家;第四流,投生为一个爱好体育者或是以治疗身体为业者;第五流,投生为一个预言家,或者执掌宗教典礼的;第六流,最适宜于诗人或其他模仿的艺术家;第七流,投生为一个工人或农人;第八流,投生为一个诡辩家或煽惑群众者;第九流,投生为一个僭主。[①]

由此可见,柏拉图实质上按灵魂把握真理、真本体、理念的程度来划分人的等级的。这里值得注意的是,将爱美者、诗神和爱神(厄罗斯)的顶礼者和哲学家一起,列为第一流的。再次表明,柏拉图对审美的高度重视。

柏拉图这里强调的是,这九个等级的划分取决于其受理性还是受感官支配到何等程度。但无论处于何种等级中的灵魂,如能按正义生活,可以逐步从低一等级回升到高一等级。灵魂轮回的全航程有一万年之久,每当一生的终结,就其生前的行为受审而受到赏善罚恶,或被降入地狱,或上升到某一等级,或上升入天上某一境界。但是人不论其处于何种等级,其灵魂中的理性部分决不至于泯灭,因为柏拉图将灵魂看作是第一原理,这点在前面已经申述过了。凯尔德也曾注意到这点,认为这里讨论的灵魂,不论其处于何种等级,总是“保持其自身”,保持其“自决和不朽的存在”。[②]

问题是如何理解柏拉图在这里再次强调的灵魂不朽,是否

---

① 柏拉图:《斐德罗篇》,248C—E。

② 凯尔德:《希腊哲学家中神学的演化》,第1卷第216页。

按字面来理解为是一种神秘的宗教观念，还是另有所指。在这个问题上，同样是客观唯心主义的代表人物的黑格尔，作出了理性的解释：

> 柏拉图所讲的灵魂不死和我们宗教观念里的灵魂不死，意义不同。柏拉图所谓灵魂不死是与思维的本性、思维的内在自由密切联系着的，是构成柏拉图哲学出色之点的根据的性质，和柏拉图所奠定的超感官的基础、意识密切联系着的。因此灵魂不死乃是首要之事。[①]

的确，灵魂不朽说是柏拉图整个体系赖以建立的主要依据之一，他是凭借逻辑来进行论证的，但这种论证的前提却是宗教观念里的灵魂不朽。所以将柏拉图的灵魂不朽说与宗教观念完全割断联系是不可能的，但将两者完全等同则又过于简单化。

三　迷狂和审美观照

柏拉图在《会饮篇》中讲到，厄罗斯（爱情）追求美自身一层一层向上升的过程中，到数理学科知识是最高层了，认识它们有共同的美，但这还不是美自身。要认识美自身不能用前三阶段的那种将分散的事物合在一起的方法，而是要有一个“突然的跳跃”（“豁然贯通”）。以前那三个阶段，无论哪个层次都属于实在的东西，灵魂、法律、各门数理学科都不是物质的有形体的东西，但也都属于实在世界，每一类不止一个，可以有各种不同的美的

① 黑格尔：《哲学史讲演录》，第2卷第187页。

灵魂、美的知识，但美自身即美理念却只有一个。所以在前几阶段，追求美的进程是渐进的，到美自身却必须要经过跳跃才能达到。[1] 但柏拉图并未具体讨论这种"突然的跳跃"，在《斐德罗篇》中他才凭借迷狂说来讨论这种跳跃。

柏拉图将这种跳跃与回忆联系起来讨论，但这里的回忆说，同《美诺篇》和《斐多篇》中的回忆说有了区别。柏拉图声称，在灵魂轮回过程中，凡是照正义生活的人便可向上升一级，相反者便要下降。灵魂要一万年才能恢复羽翼，只有爱智慧的哲学家是例外，他们如果连续三千年不变，便可以恢复羽翼高飞上天。那么，为什么哲学家的灵魂可以如此恢复羽翼？柏拉图将原因归于回忆说：

> 原因在于人类理智能够运用理念，在杂多的感觉中凭借推理将它们集合成为"一"。这是一种回忆，回想起当灵魂随神周游时，将凡人认为是存在的东西提升到真正的存在。因此你可以明白，只有哲学家的灵魂能够恢复羽翼，因为他能尽其所能，凭借回想和使神成为神圣的东西相交往。……但这样的人不免被一般人看成是疯狂的，他们不知道这是从神得到的灵感。[2]

关于如何认识理念的问题，《美诺篇》和《斐多篇》都采用回忆说，《会饮篇》却采用了一种类似归纳的方法，从具体的美的形体一个阶段一个阶段上升达到最高的一点便是认识了美的理念。现

---

① 参见陈康《陈康：论希腊哲学》第176—177页，商务印书馆1990年。

② 柏拉图：《斐德罗篇》，249B—D。

在《斐德罗篇》又回到回忆说，但这不是简单的重复，而是以前几种观点的综合概括。《美诺篇》中讲的回忆是一种数学的推理，《斐多篇》讲的是从一件具体事物推想另一件事物，《会饮篇》讲的是从杂多的事物集合成美的理念。现在，《斐德罗篇》中既说要运用理念，又讲将杂多的事物集合成为一个单一的东西，也就是理念。柏拉图说这便是回忆，显然这已经不是简单的回忆，而是一种比较复杂的心理活动，它是灵魂已经先认识一个理念，运用它将杂多的事物的共同特性集合在一起，从而认识到统一的理念。这里虽然没有像《会饮篇》那样一个阶段一个阶段地上升的过程，但它说明是将杂多的东西集合成为一个单一体，从多中得到一，这便是《斐德罗篇》中所讲的辩证法意义上的综合。所以能进行这样的综合，还是因为原来思想中已经有一个理念，运用它才能通过综合认识事物的多中之一，认识事物的理念，因此这是回忆。

但也只有哲学家才能回忆，因为只有哲学家的灵魂已经认识了理念。柏拉图指出，我们已经说过，每个灵魂就其本性说都能够认识真正的存在，但并不是所有人的灵魂都认识到了真正的存在（理念）。因为有些灵魂在天上时，对真正的存在只是约略看了一下，有些灵魂则在下到地面以后不幸沾染了恶习，以至忘记了他们一度看到过的神圣的东西。只有少数人才能回忆，当他们看到在这个世界中出现的另一个世界的东西的影像时，他们感到惊喜，但又分辨不清，因为他们的知觉是不够清楚的，这是因为正义、美、自制以及别的为灵魂所珍视的东西，在地上的影像是黯淡的。仅仅有少数人可以凭借昏暗的器官，费大力气才能看到原来的真相，这样的人便是哲学家。声称，我们在天上追随宙斯神时所看到的美本来是完善的、单纯的、静穆的、幸福的，因

为那时候我们自己还没有被束缚在肉体这个坟墓里，我们是用纯粹的眼光观照美的。[1] 由此可见，柏拉图在这里明确地区分了灵魂也有高低，只有哲学家的灵魂在天上已经认识了真正的存在，进入肉体后又能孜孜不倦地寻求真理，才能够回忆到真正的存在——正义、善、美等理念，大多数人的灵魂都不能做到这点。

柏拉图这里尽管借用神话比喻，讲了许多灵魂轮回和回忆，但这种回忆实质上是讲人的认识从感性认识到理性认识的上升或综合的过程，即"在杂多的感觉中凭借推理将它们集合成为'一'"。他所谓的回忆，实质上也正是这种理性的推理过程。柏拉图强调，要妥善运用这种回忆（实即推理），才能使人达到真正的完善，这种完善是建立在把握真、善、美理念的知识基础上的，聚精会神地高度发挥这种回忆（推理）时，就被人们看成是迷狂。这就是第四种迷狂，即爱情（厄罗斯）的、或哲学的迷狂的基本特征。

接着就讨论凭借迷狂以观照美理念，"我回到美"[2]。声称，对美的观照，就是这种爱情的迷狂。这里出现两种情况：(1)人的灵魂，原先早已观照过真正的美，否则就谈不到回忆，但到下界投生后，由于受到享乐、情欲等"尘世罪恶"的损害；(2)以致结果只有少数参加"终极秘传祭典"的人，才能浸沉在最纯洁的光辉中，因为他们没有被埋葬在作为坟墓的肉体中，这样才能凝神观照真正的美。由此可见，"一个人如果不是新近参加入教祭典，或是受了玷污，他就很迟钝，不易从观照人世间叫做美的东西，而

① 柏拉图：《斐德罗篇》，249E—250C。

② 柏拉图：《斐德罗篇》，250E。

高升到上界，到美自身”[1]。柏拉图这里所讲的“参加入教祭典”等等，实质上指的就是处于迷狂状态。[2]指的是人类的思维活动处于高度发挥主观能动性时的极度亢奋状态，正如柏拉图自己所描绘的那样：

> 他凝视这美形，于是心里起一种虔敬，敬它如敬神；如果他不怕人说他迷狂到了极顶，他就会向爱人馨香祷祝，如向神灵一样。当他凝视的时候，寒颤就经过自然的转变，变成一种从未经验过的高热，浑身发汗。因为他从眼睛接受到美的放射体，因它而发热，他的羽翼也因它而受滋润。感到了热力，羽翼在久经闭塞而不能生长之后又苏醒过来了。这种放射体陆续灌注营养品进来，羽管就涨大起来，从根向外生展，布满了灵魂胸脯——在过去，灵魂本是周身长着羽毛的。在这过程中，灵魂遍体沸腾跳动，正如婴儿出齿时牙根感觉又痒又疼，灵魂初生羽翼时，也沸腾发烧，又痒又疼。[3]

这里，柏拉图将认识过程中如何从感性认识向理性认识的质的飞跃过程中出现的迷狂（即“突然跳跃”），用形象化的生动语言进行了描述。这里并无神秘的因素，而是在客观地探讨审美认识

---

① 柏拉图：《斐德罗篇》，251A。

② 乔伊特就有相类似的见解，在其所英译的这篇对话的这段话旁边所加的提要中就是这样理解的：“对这种真正的美的回忆，很快就消失了；但以对各种尘世的美的观照的一种迷狂（ecstasy）而得到了更新。”（《柏拉图对话全集》，第1卷第457页）

③ 柏拉图：《斐德罗篇》，251B—C。

过程中出现的质的飞跃。

当他进一步不指名地运用第三章讨论过的恩培多克勒的流射说来解释这种迷狂时，则这种主张的合理因素就更清楚了。柏拉图声称，每当“他”（审美主体）凝视“爱人的美”（审美客体）时，美的客体就发出一道极微的分子流，这种自审美客体流出的分子就流注入审美主体“他”的灵魂里，“他”（审美主体）就感觉得非常欢乐。要是“他”（审美主体）离开“爱人的美”（审美客体），灵魂赖以接受来自客体的管道就被堵塞住了，这时作为审美主体的灵魂就感到难受，“遍体受刺，疼得要发狂”；但这时回忆就起作用了，回忆起“爱人的美”，也就转痛为喜了。其时也就进入迷狂，带着焦急的状态，日夜不安，焦虑徘徊，待得灵魂认识“爱人的”通道再次通畅，从而又进入“极甘美的乐境”。这时，作为审美主体的灵魂，再次进入迷狂，也就抛弃世俗的父母亲友、财产、礼节、规矩，才能观照到美自身，“这种情感在人间叫做爱情（厄罗斯）”①。

柏拉图实质上是说明，对客体的美的认识，从感性认识上升到理性认识不是一次完成的，而是要反复多次。主客体交互作用过程中，主体为实现对客体本质认识的质的飞跃，不断进入迷狂状态。这种迷狂也就是主体进入发挥高度的主观能动性的状态。问题是对这种进入迷狂时出现的“回忆”作如何理解，剔除其神秘的外衣，实质上正像克龙比所理解的那样，相当于“概括的能力”②。这种概括能力，也就是“综合”（“集合”），即辩证法。我们在前面已经引证过的《斐德罗篇》249B—D 这段话中，柏拉图自

① 柏拉图：《斐德罗篇》，252B。

② 克龙比：《柏拉图学说审察》，第 2 卷第 145 页，伦敦 1963 年。

己也正是这样认为的。他在讲到哲学家的灵魂所以可以恢复羽翼，即恢复进行理性思维，原因在于人类理智能够运用“理念”，在杂多的感觉中凭借推理将它们集合成为“一”。所以就柏拉图来讲，回忆、辩证法、迷狂等是紧密联系在一起的。这点，正如弗里德兰德揭示的那样：

> 哲学的辩证法本身实际上被称为“回忆”；同时爱情的迷狂是建立在回忆的基础上的。所以，导致上升达到理念的这两种运动（指哲学的辩证法和爱情的迷狂——引者），采取回忆的途径。[①]

我们认为这种解释是可以接受的。

这样，就显示出柏拉图的迷狂理论自身相互否定的矛盾。首先，肯定审美主体（灵魂）和审美客体（美的爱人）在进行认识过程中，审美客体流射出微粒分子，审美主体的感官接受了来自外在客体的这种流射物，从而在概括、认识、提升过程中进入“突然跳跃”状态，即进入迷狂状态，也是进入“综合”（集合）的质的飞跃状态，即运用辩证思维的那种状态。这种主客体交互作用过程，不是一次完成的，从而灵魂（主体）也就不断进入迷狂状态，最后才凝神观照到作为客体的美的本体的认识，即作为一般的美理念的认识。但柏拉图却唯心主义地头脚倒置，在回忆的名义下将这种一般的美，解释为存在在可感的美的事物之先的美理念。结果，将这种美理念看作是单个的存在物。西方的著名柏拉图学者坎贝尔就曾这样指出：“非常明显，当他写作《斐德罗篇》

① 弗里德兰德：《柏拉图》，第1卷第196页。

时，他将普遍者看作是一种客观的本体，而不是看作思维形式。"①

这也就产生一个问题，这种作为本体的美理念存在于何处。柏拉图自己的回答是存在于天外："就在这天外境界存在着真本体。"②将理念说成是在天外的，具体可感事物则是在地上的。像这样明确地将两者划分开来，是《斐德罗篇》的理念论的又一个特点，结果导致到理念、美理念和具体事物、可感的美的事物间的分离，而且是空间上的分离，"可感事物和理念的极端分离"③。但也正如他的学生亚里士多德所指出的那样，柏拉图自己也并不坚持这点：

> 毕达哥拉斯学派和柏拉图都认为"无限"是本体，……不过毕达哥拉斯学派将无限置于感性事物之列（他们并不将数和感性事物分离开），并认为无限是在天以外的；而柏拉图却主张没有什么东西在天以外（理念不在天以外，因为它们不在任何地方），在感觉对理念之中都有无限。④

柏拉图的理念无论存在于天外与否，但当他将理念看作是独立存在的本体，势必导致理念和可感事物彼此的分离，导致理念世界和可感世界的绝对对立。

---

① 坎贝尔：《不列颠百科全书》，第21卷"柏拉图"条目，纽约1910年第11版。

② 柏拉图：《斐德罗篇》，247C2。

③ 罗斯：《柏拉图的理念论》，第81页，牛津1976年重印本。

④ 亚里士多德：《物理学》，203a5—10。

第五节　美:尺度、匀称、比例

柏拉图中期对话(以《斐多篇》、《会饮篇》、《斐德罗篇》为代表)的美学,主要是凭理性思考的方式,致力于认识美本身,深入理解美的理念。要求美学对于审美对象的认识,不是它们的特殊性,而是它们的普通性,它们的类性,它们的自在自为的本体。他认为真实的东西并不是个别的善的行为,个别的真实的见解,个别的美的人物或美的艺术品,而是善自身、美自身、真自身。美既然应该从它的本质和概念去认识,唯一的途径是凭借思考的概念作用,无论是一般理念的逻辑的和形而上学的性质,还是美这种特殊的理念,都要通过这种思考的概念作用才能进入思考者的意识。但是,柏拉图的这种从美的理念或美自身出发的研究方式,很容易变成一种抽象的形而上学。因此正如黑格尔所指出的那样,尽管柏拉图被认为是理念研究的奠基人和引路人,但他的抽象方法已不能使人们感到满足,"就连在美这个逻辑理念究竟是什么的问题上也是如此,……因为柏拉图式的理念是空洞无内容的"①。

就是柏拉图本人,进入晚期后情况也起了显著的变化。(1)鉴于中期的理念论中的理念是与同名可感事物彼此分离的,所以无法解释杂多的可感事物如何从单一的理念的派生,即无法解释理念和同名可感事物的结合。所以致力于寻求智慧的柏拉图,就对这种以分离为特征的理念论,进行了严肃认真的自我批

① 黑格尔:《美学》,第1卷第27页,商务印书馆1981年。

评，这种自我批评也涉及到了美的理念。[1] 他在《巴门尼德篇》的短短三行(130B3—5)中接连用了三个分离(choris)，表明分离有不同含义后，接着就讨论到美理念等理念，也同样具有分离的特征："此外还有这些，譬如某个自在的正义的理念、美的理念、善的理念，以及类此的一切的理念。"[2] (2)由理念论转向"通种论"(范畴论)。要是说中期的理念论，由于无法解决理念和同名可感事物的结合，或同名可感事物从理念中的派生，那么晚期的《智者篇》等则转向范畴的结合，其中也讨论到作为范畴来理解的"美"和"非美"的结合问题：

> 我们可以大胆地说"非存在"毫无疑问是存在的，有它自己的特性。正如"大"是大，"美"是美，"非大"是非大，"非美"是非美一样，"非存在"是非存在，也是存在的，是许多存在的理念的一种。[3]

对中期以分离为特征的理念进行自我批评，以及范畴论的提出，这些都是柏拉图在寻求美的真谛中出现的不断探索，这种寻求智慧的探索精神，正是他留给后人的精神财富。从美学思想而言，值得注意的是，他不再停留在对美的本质的抽象的形而上学的探讨，而是在后期对话《智者篇》、《斐莱布篇》、《蒂迈欧篇》中，对构成美的事物之所以为美的因素(尺度、匀称、和谐)进行

---

① 详见汪子嵩等《希腊哲学史》第2卷第20章第1节；范明生《柏拉图哲学述评》，第3章第3节。

② 柏拉图：《巴门尼德篇》，130B。

③ 柏拉图：《智者篇》，257B—258C。

了实质性的探讨。

柏拉图在《智者篇》中给智者下定义时，其中第六个定义讲到，奴仆们所做的有些工作如筛、簸、滤等都是划分的技艺，划分就是要将好的东西和坏的东西分开，将类似的东西互相区分开，这是一种“净化”。但净化有两种，一种是不朽的灵魂上的净化，一种是可朽的肉体上的净化。肉体上的恶有两种，一种是疾病，另一种是与生俱来的畸形。

> 畸形无非是缺乏尺度，看起来总是丑的。[①]

也就是说，柏拉图这里将美和丑同尺度（比例）联系起来，美是合乎尺度（比例），丑则是缺乏尺度或不合乎比例。接着在《政治家篇》中进一步具体地申述了这种观点。

柏拉图在讨论到计量的技艺的两种分类，第一种是过度和不足，第二种是遵循适度（中道）的原理时声称，各种技艺的完美仰赖于注意到适度，要是无视适度就导致毁灭，但揭示适度的真谛并非是轻而易举的，目前只能满足于揭示各种技艺的存在，仰赖于一种适度的可能的标准：

> 所有技艺中，一部分技艺是与尺度有关的，以相对的标准来衡量对象：数、长度、高度、宽度、厚度；另一部分技艺是

① 柏拉图：《智者篇》，228A。这里根据乔伊特英译文译出，“And is deformity anything but the want of measure, which is always unsightly?”。而福勒则从比例上来理解：“But is deformity anything else than the presence of the quality of disproportion, which is always ugly?”（“畸形无非是不合比例的性质的呈现，它总是丑的。”）

以适度来衡量的:合适、凑巧、需要,以及与之有关的所有的词汇,总之,是指避免极端的适度或标准。[1]

这里没有直接讲到美丑问题,但鉴于就希腊人(柏拉图也同样如此)来说,技艺包括诗、音乐和造型艺术等,所以柏拉图这里讲的标准、尺度等对于衡量文学、艺术,同样也是适用的。

接着在《斐莱布篇》中,在讨论到善是什么,它是快乐(快感)还是智慧时,再次明确地将美与匀称等联系起来。

柏拉图声称,要讨论这些问题就要找到新的出发点,将存在分为两类或三类。一类是无限,另一类是有限。柏拉图这里所讲的无限和有限,不是指我们现在通常意义上所讲的无限、有限,而是指早期毕达哥拉斯学派(很可能是毕达哥拉斯本人)最初提出这对范畴时的含义:无限是指无规定性,有限是指有规定性。第三类则是指无限和有限这两类的结合。柏拉图认为,这种结合是与美有关的。声称,在不定的(无限的)相反的存在中加上确定的量,如相等或成倍等,使它们成为和谐和一定的比例,这便是第一类和第二类混合,也就是将有限加到无限上的结果。例如,在疾病中相反的因素结合成为和谐,便产生健康;在高和低、快和慢的音中加进一定量的比例,便产生美的音乐;气候的季节以及一切美的事物如美、健康以及灵魂的美等,都是由无限和有限结合而成的。他还说和谐女神正因为看到纵欲和快感没有界限,邪恶盛行,才设立法律和秩序作为界限来限制它们,从而拯救了世界。他说,第三类是前两类产生的后裔,将没有限制的东西加

① 柏拉图:《政治家篇》,284E。中译文参照乔伊特、福勒和斯肯波的英译文译出。

以尺度限制，使变动的东西进入存在。[1]

接着讨论第四类原因，即结合无限和有限的原因。声称，任何产生的东西总有产生它们的原因，没有原因便不能生成。产生者即主动者是原因，被产生者是结果，主动者或原因在先，被动者或结果在后。原因和被它产生的东西是不同的，被它产生的结合物已经归入第三类，因此产生它们的原因可以说是第四类。[2]柏拉图这里所说的原因，就是后来亚里士多德所说的动因。

由此可见，在中期（前期）的理念论中，柏拉图以存在的真实程度为标准，将存在分为理念与具体可感事物两类；现在，在后期的《斐莱布篇》中，却以存在的作用和地位的不同，将它们分为四类。由此可以看出，他对存在的基本看法已经发生了改变。

正是在这种改变了的观点的指导下，他就进一步明确地将美和尺度联系起来，将尺度看作是美的原因或本质。声称，要过快乐的生活而没有知识那是不可能的，智慧追求真的和有德性的快乐。真理是快乐和知识相结合中不可缺少的因素。那么这种结合中，最宝贵的因素是什么？柏拉图的回答是，尺度是美和德性的本质：

> 现在，善的力量已经隐退入美的本性中；因为，尺度和匀称在任何地方都是同美和美德等同的。[3]

进而主张，加上真（理）就是善的原因，因此，匀称、美和真是善的

---

① 柏拉图：《斐莱布篇》，25E—26D。

② 柏拉图：《斐莱布篇》，26E—27B。

③ 柏拉图：《斐莱布篇》，64E。

原因：

> 要是我们不能在同一种理念的帮助下来捕获到善的话，那么就让我们将善同其他三个东西（美、匀称和真）贯穿在一起，把它们看作是一种东西，可能比所有其他混合物的组成部分，更为适当地看作为是原因，由于这些东西的善性，这种混合物本身已成为了善。①

接着，柏拉图在他晚年所写的，也是他毕生唯一一篇讨论自然哲学的《蒂迈欧篇》中，将美和善同匀称联系起来。声称，罪恶是由于躯体的拙劣的配置，而坏的教育和坏的政制增加了这种罪恶，如果要避免这种罪恶，最重要的手段就在于保持灵魂和肉体的匀称：

> 所有善的东西都是美的，而美的东西不可能是不匀称的。就有生命的东西要成为美也是如此，这样的匀称是必不可少的……灵魂自身和肉体自身之间的匀称和不匀称是最为重要的。②

此外，在《蒂迈欧篇》中，柏拉图还将美与比例联系起来。声称，由神创造的这个受造的世界，只能有一个。如果认为神创造两个世界，会必然导致到要创造第三个世界，直至创造无限数世界。因为，这个世界是照着它的那个永恒不变的和最完

① 柏拉图：《斐莱布篇》，65A。

② 柏拉图：《蒂迈欧篇》，87C。

美的模型创造出来的，那么就只能有一个世界。因为包含一切可知生物的那个生物，决不能有第二个。如果有第二个的话，那么就必然会再有另外一个生物，要把二者都包括进去，而二者都要变成它的两个构成部分了。在这种情形之下，这个世界就不能再说是两个生物的模仿，而必须说是把它们两者都包括进去的这第三个生物的模仿了。因此，为了使这个世界在唯一性上和最完善的生物相像，造物主既不能创造两个世界，更不创造无限数的世界，而是永远只有一个世界，就是这个被创造出来的世界。①

但是，这个由创造主创造出来的唯一的世界，必然是有形体的，并且还是可见的和可以触摸到的。可见的地方就有火，可以触摸到的地方就有体积，有体积的地方就有土。因此，神开始创造这个唯一的世界时就包含有火和土，但是要使火和土这两类东西完美地结合起来，就要有第三类东西，使它们按比例结合起来，才能使这个世界达到完美：

> 要是没有第三类东西，这两类东西（指火和土——引者）就不能恰当地把它们结合在一起，而一切纽带中最完美的纽带是指，那种造成自身最完美融合的纽带，这是通过一种最完美的比例最为完美地实现的。②

由此可见，柏拉图在其晚期对话中，已不再停留在对美的抽象的形而上的探讨，而是将美与匀称、比例、尺度等联系起来，但

---

① 柏拉图：《蒂迈欧篇》，31A—B。

② 柏拉图：《蒂迈欧篇》，31C。

并未充分展开。这种观点,实际上是古希腊人的传统观点,后来遭到新柏拉图主义的代表人物普洛丁的抨击。

第六节 文艺对现实世界的关系

柏拉图不是单纯从事抽象思考的哲学家或美学理论的制定者,他的哲学和美学理论是为他心目中的理想国服务的。他正是循此出发来探讨文艺对现实世界的关系。

我们今日所讲的文艺,在古希腊属于技艺的范围。希腊语的技艺(technē)具有广泛的含义:(1)手工技艺,尤其是指切割金属,以及制造金属器皿和造船的技艺;(2)获得某种东西的方式或方法,泛指手艺;(3)从事制作有用的手工艺品或美的艺术品的方法或规则;(4)手工艺品或美的艺术(指绘画、雕塑、建筑、诗歌、音乐、舞蹈等)。[①] 我们这里探讨的仅限于美的艺术对现实世界的关系。

一 模仿说

柏拉图继承古希腊历来流行的观点,将文艺看作是模仿,但他却因此而对作为模仿的成果的艺术品作出了基本上是否定的评价。

亚里士多德在讨论柏拉图的理念论的思想渊源时讲到,毕达哥拉斯学派主张模仿说,而柏拉图主张分有说。的确,柏拉图

① 利德尔—斯科特—琼斯:《希英大辞典》,第1784—1785页,牛津1978年。

前期(中期)的理念论,从《美诺篇》到《斐多篇》等主要主张具体事物分有理念,但也并不是不讲模仿。在前期对话中讲到音乐、图画、雕刻等,认为它们是模仿实物的,在《国家篇》也专门分析过诗歌的模仿,但是说到具体事物模仿理念,则主要是从《国家篇》第十卷开始的。

对希腊语"模仿"(mimesis)本身要加以说明。说音乐模仿自然界的某些声音或图画和雕刻模仿某些形体,是很容易理解的,即一般人所说的模仿,意指像或像某个事物的"像"。但用这种解释去说明毕达哥拉斯学派所说的事物模仿数,便会发生困难,因为任何音调或其他事物都不会"像"数字 2 或比例 2∶3 等等,所以这个模仿和我们通常说的模仿的含义并不完全一样。mimesis 这个希腊词原来有两个含义:(1)表现或表象(represent);(2)模仿(imitation)。[①] 康福德因此主张将 mimesis 译为 represent(再现),并还作了说明,认为通常译为 imitation 容易引起误解,认为我们总不能说莎士比亚模仿了哈姆雷特的性格。但他也认为,从另一种意义上说艺术是一种模仿,即它们是外部现象的仿本(copy)。[②] 实际上,柏拉图在《国家篇》第十卷、即这里即将要讨论的,倒更接近后一种意义的 imitation,所以我们依然译为"模仿"。

比较而言,可感事物由于"分有"理念而派生的"分有"的含义是不明确的,而"模仿"的意义则是比较确定的,它必须有三者:(1)作为模仿的对象的模型;(2)作为体现这种模仿的制造

① 利德尔—斯科特—琼斯:《希英大辞典》,第 1134 页。

② 康福德:《柏拉图〈国家篇〉》,附有引论、注释的英译本,第 32 页,牛津 1947 年。

者;(3)模仿的产品。这种思想,最早出现在《克拉底鲁篇》中:木匠(制造者)是根据梭子理念(作为模仿对象的模型)制作日常应用于纺织的梭子(模仿的产品),木匠知道"如何把适合于使用的本性的理念,放到木梭中去"①。并强调指出,被模仿的理念本身是绝对的,由模仿而产生出来可感产品则是相对的:"理念必定是相同的,而质料是可以不同的,不论用什么地方的铁做用具,仍然是同样好的,无论是用希腊的铁,还是用外国的铁做的,是没有差别的。"②

柏拉图在《国家篇》中,正是以这种模仿说来解释文艺作品的。

(一) 文艺是模仿的模仿

柏拉图指出,在我们的城邦中所以要排斥诗歌、戏剧,因为它们只是模仿。对于具有同一名称的许多具体事物,我们认为它们只有一个单一的理念。"我们经常用一个理念来统摄杂多的同名的个别事物,每一类杂多的个别事物各有一个理念。"③ 具体可感的床、桌子,是由床的理念、桌子的理念来统摄的。木匠在制造我们使用的这张具体可感的床或桌子时,在他心里总是望着那张床或桌子的理念,而理念自身,却不是任何工匠所能制造的。但总有一种工匠,他不但能制造一切人造物,而且能制造一切植物和动物,包括他自己,还能制造天、地和神以及一切天上、地上、冥间的事物。具有这样才能的工匠,从一个意义上说是有的,从另一个意义上说是没有的。其实你自己也是能制造出一切东西来的,如果拿一面镜子到处去照,便能照出太阳、天空和大

①② 柏拉图:《克拉底鲁篇》,389C。

③ 柏拉图:《国家篇》,596A。

地上的一切以及你自己。谈话的对方格劳孔说:这些不过是影子,不是真实的存在。苏格拉底(柏拉图)回答道:对了,我认为画家制造出来的也就是这一类的东西,他造的不是真的床,而是床的影子;木匠造的虽然是真的床,但不是真正的床的理念,只是一张具体的床,所以他造的也不是真正的存在,不是完全真实的东西,只是和真正存在(理念)相似的事物,他造的实在的床和真正存在(床的理念)相比,也不过是影子而已。这样,我们便可以说明谁是模仿者了。这里已经有三张床:一张是天然存在的床,我们只能说它是神造的;一张是木匠造的床;再一张是画家画的。

柏拉图接着强调,床的理念只能说是由神造的。可是,柏拉图既然认为理念是永恒的,怎么能说它是制造出来的呢?康福德在其英译的《国家篇》中对此作出了解释:因为柏拉图在这里举的例子是人造物,而且他说艺术家是双重模仿者,所以他为理念——自然的床也设想了一个制造者。声称柏拉图这里所说的神和《蒂迈欧篇》所说的神圣的德穆革(demiourgous)一样,只不过是神话人物而已。[①] 的确,这种解释是有道理的,柏拉图的理念本来是永恒的,没有产生或被制造的动因问题,但在这里他是将床的理念和木匠造的床、画家画的床联系对比讲的,所以为床的理念设想了一个制造者——神。

柏拉图认为神只能造一张床,如果他造了两张,这两张床必然还有共同的理念,于是有第三张床出现,只有这第三张床才是真正的理念,前两张床都不是,但也循此可以推论下去,可以无穷倒退得出无数个理念来。因此,神只能造唯一的一张真正的床

① 康福德英译:《柏拉图〈国家篇〉》,第322—323页。

(的理念)。[1]

神和木匠都是床的制造者,画家却不能说是制造者,他只是前两种人所造的床的模仿者,他画的床和天然的床"隔着三层"[2]。他所模仿的不是天然的床而是木匠所造的床,这还不是真正的存在,而只是存在的影像。因为,对于一张具体的床,你如果从不同的角度去看它,它便会显得不一样,并不是床本身有不同,而只是看起来不同。所以画家模仿的并不是事物本身,而只是看起来像是如此的样子,它所模仿的只是事物的影像。模仿和真实差得很远,它所把握的只是事物的一小部分,只是事物的印象,他们只是拿这些印象来骗人,如果有人说他精通一切技艺,你们千万不要上他的当。[3]

这就是柏拉图所讲的模仿术。他是用三张床来具体说明的:神制造了唯一的天然的床,即床的理念;木匠造具体的床时,心里先有床的理念,他是以床的理念为模型模仿它制造的;画家又以木匠所造的床为模型,所描绘出来的床则是第三张床,它同神所创造的理念的床的"真实体隔着三层",和"真理隔着三层"[4]。并由此推出否定诗的普遍结论。声称,悲剧诗人所创作的悲剧作品也同样如此:"悲剧诗人既然是模仿者,他就像所有其他模仿

---

① 柏拉图:《国家篇》,597C—D。

② 柏拉图:《国家篇》,597D—E。这里所讲的"隔着三层",一般英译为"three remove from"。实际上是隔着两层,木匠模仿床的理念制作具体的床,与作为"真实体"的床的理念隔着一层;画家模仿木匠制作的床画出艺术品的床,与作为"真实体"的理念的床隔着两层。柏拉图这里所说的"隔着三层",是把床的理念也算一层。

③ 柏拉图:《国家篇》,598A—D。

④ 柏拉图:《国家篇》,599。

者一样，自然地和王者(basileus)和真理隔着三层。"[1] 因此，柏拉图就贬低文艺作品和艺术美，因为它们和美理念隔着三层。

（二）　模仿者的灵魂是非理性的

柏拉图声称，从技艺的等级上来看，无论什么事物都有三种技艺：(1)使用者的技艺；(2)制造者的技艺；(3)模仿者的技艺。而这三种技艺有高低的区别。

（1）最高等级的是使用者的技艺。

柏拉图声称，一切器具、生物和行为的善、美和正确，都只与使用者有关。因为，自然和人创造一切的目的就在于使用，所以任何使用事物的使用者，才是所使用的东西的最有经验者，是使用者将使用诸事物的性能的好坏告诉制造者。例如，吹奏长笛的人，将各种长笛在演奏中表现出来的性能的好坏告诉给长笛的制作者，制作者赖以改进长笛的制作。也就是说只有长笛的使用者才拥有有关长笛的知识。

（2）制造者的技艺。

制造者关于所制造的事物的知识来自使用者，从而制造者对所制造的乐器的优劣才能有正确的意见，使用者才对乐器有知识。所以在技艺的等级上，制造者的技艺低于使用者的技艺。

（3）模仿者的技艺。

模仿者关于自己所描绘的事物是否美与正确，既不能从自己的经验中得到真知识，也不能从与具有真知识的使用者的交往中获得这种真知识，也不能从与具有正确意见的制造者的交

---

① 柏拉图：《国家篇》，597E。这里的"王者"是在比喻意义上使用的，意指"最高贵者"、"最高者"，即指"真实体"、"理念"。这里按原文译出的"隔着三层"，郭斌和等人译为"隔着两层"。

往中获得正确意见。因此,模仿者关于自己模仿得是优还是劣,就既无知识也无正确的意见。正因为这样,模仿者对于自己模仿的东西是没有值得一提的知识的,模仿只是一种游戏,是不能当真的。想当悲剧作家的诗人,不论是用抑扬格还是用史诗格写作的,充其量都只能是模仿者。由此得出结论:"说实在的,模仿和真理隔三层的第三种技艺相关的。"①

这样,柏拉图从认识论上否定了诗人等的技艺,认为他们从事创作的技艺是受灵魂中非理性的部分支配的,不但不具备知识,而且连正确的意见也不具备。

(三) 模仿的作品是低劣的

接着柏拉图从社会效果来讨论作为模仿的产品的文艺作品。

声称,从事绘画及一般模仿艺术的作者,在进行自己的制作时,是在创作远离真理的作品,和它们打交道的灵魂状态,也远离理性,而且也不是以健康与真理为目的。由此得出结论,模仿本身是低劣的,从事模仿者灵魂状态也是低劣的,由此双重低劣者而产生的作品,当然也必然是低劣的:"模仿是低劣者和低劣者配合,生出的儿女也就只能是低劣的。"②

从事模仿的创作主体(诗人和画家)从事创作时的灵魂状态是非理性的,而且为了讨好群众,其作品也要逢迎群众灵魂中的非理性部分。人性中最好的部分,本该是要让我们服从理性的指导,但便于模仿的却是灵魂中的非理性部分。作为模仿诗人,既然要讨好群众,显然就不会费心思来模仿灵魂中的理性的部分,

① 柏拉图:《国家篇》,602C。

② 柏拉图:《国家篇》,603B。

他的艺术也就不求满足这个理性的部分了。他会看重容易激动情感的和容易变动的性格，即看重灵魂中的非理性部分，因为它最便于模仿。

柏拉图由此认为，诗人的作品既对于真理没有多大价值，又逢迎灵魂中的低劣部分。正是基于这种理由，在理想国中是没有这类模仿诗人的地位的：

> 我们要拒绝他进到一个政治修明的国家里来，因为他培养发育灵魂中低劣的部分，摧残理性的部分。一个国家的权柄落到一批坏人手里，好人就被残害。模仿诗人对于人的灵魂也是如此，他种下恶因，逢迎人的灵魂的非理性部分（这是不能判别大小，以为同一事物时而大，时而小的那一部分），并且制造出一些和真理相隔甚远的影像。[①]

（四）　模仿的艺术品是虚幻的幻影

柏拉图在他晚年的、也是篇幅最长的对话《法篇》中，继续坚持贬低作为模仿的文艺作品，认为它们仅仅是虚幻的幻影。他在这篇对话中，是就宇宙学高度来进行论证的。

声称，最伟大的和最美的事物是自然和机缘（chance）的产物，只有没有什么价值的事物才是技艺的产品。因为，技艺从自然接受现成的这种机缘的和原初的产物，然后仿造和形成的却是无价值的东西。这就是我们称技艺的产品为“模拟的”的真正原因。[②]

---

① 柏拉图：《国家篇》，605B—C。

② 柏拉图：《法篇》，889A。

接着进一步从宇宙学高度申述自己的观点，水、火、土、气都是靠自然和机缘产生出来的，其中没有一种是凭借技艺。至于后来出现的秩序井然的物体——地球、太阳、月亮和星辰，它们全都是由没有生命的物质所构成。由于机缘和某种固有的力，其元素几经变迁，这是因为这些成分具有某种内在的联系，诸如冷与热、湿与干、硬与软，以及所有其他必然形成的对立物融合在一起了。整个天宇以及天宇中的一切，所有的动物、植物以及所有的季节，都来源于这些元素。所有这一切，都不是由于理性，也不是由于任何神或技艺，而是像刚才所说的，这一切都仅仅来源于自然和机缘。①

上述这种宇宙学观点，与柏拉图一贯申述的神学目的论的宇宙学观点是大相径庭的。因此，有的学者如伯里在其所译的《法篇》的这段话下面加了一个注释，认为这里讲的是属于苏格拉底的老师、自然哲学家阿凯劳斯的观点，尔后又被伊壁鸠鲁和卢克莱修所继承下来。② 这种说法并非是没有根据的，但从柏拉图所讲的上下文来看，确是为一贯所坚持的技艺是模仿，贬低文艺作品的观点作论证。正是紧接着这一段宇宙学的观点，柏拉图声称，绘画、音乐等文艺作品是虚幻的幻影：

> 技艺作为这些原因的后续产品，技艺本身正像技艺的创造者们一样是可朽的；技艺随后又产生了一些本身不具有什么真实本体的玩物；以及一些像各种技艺本身，诸如那些出现在绘画、音乐和其他相似艺术中的东西一样虚幻

① 柏拉图：《法篇》，889B—C。

② 伯里英译：《法篇》，下卷第313页，勒布古典丛书版。

的幻影。或者，如果说它们是的确产生任何真有价值的东西的技艺的话，它们就是那些像医学、耕作、体育那样辅助自然的技艺。[1]

柏拉图这里将自然的产品同技艺的产品对立起来，对人工技艺的产品持否定的态度，但就整个技艺的产品而言，又有所区分：(1)最低的是绘画、音乐等，仅仅是对真实本体作了片面表现，又是为了取悦于人；(2)医学、耕作、体育等技艺则是有严肃目的，是与大自然合作的产物，是为了辅助自然产物之不足；(3)政治则介于(1)(2)之间，政治也是与大自然合作的产物，但合作的程度不那么明显，而且要求更多人为的力量；(4)立法则完全属于技艺人工的作品，但它是建立在非真实的假设的基础上的。由此可见，在整个人工技艺的产品中，他是最为轻视文艺作品的。

综上所说，柏拉图对他所理解的作为模仿的模仿的文艺及其作品，持全盘否定的态度。这种态度来自其理念论和对模仿本身的曲解。

首先，柏拉图的模仿说是其理念论在文艺与现实世界关系的实际应用。他所肯定和崇尚的只是永恒绝对的、无始无终、不生不灭、不增不减的理念世界，鄙视或无视现实人类社会，进而更其鄙视或无视反映现实人类社会的文艺。这是他对模仿说持否定态度的根本症结所在。正是从理念论出发，他将文艺作品看作是模仿的模仿，和“真实本体”(理念)是“隔三层”的，从本体论判定文艺作品低于派生自理念世界的可感的现实世

① 柏拉图：《法篇》，889D。

界。由此，从认识论上来看，和真理也是“隔三层”的。接着从从事创作文艺作品的作者的主体上来进行分析，认为诗人或艺术家从事创作时的灵魂状态是非理性的，而且也只为灵魂处于非理性状态的群众所接受。这样与“真实本体”“隔三层”的客体和非理性的创作主体相结合而产生的作品，也就是“虚幻的幻影”，必然是低劣的。这样，柏拉图也就从理论上全盘否定了文艺。

其次，柏拉图对他所理解的、创作过程中的这种模仿，作了歪曲的解释。把文学艺术家进行的艰辛复杂的创作历程同镜子的映像相比拟，贬低为是“到处照”的一面镜子而已，凭此就可以制造出天上、人间和冥间的一切，即“对外在世界的一种被动的、忠实的抄录”①。从而从根本上否定了诗人和艺术家在从事创作实践和反映现实中的主观能动性，更其错误的是他从根本上否定了文艺反映现实的本身。此外，他在讨论三种类型的模仿时，将作为从事文艺创作的模仿者的技艺列为次于使用者的技艺和制造者的技艺的观点，同样也是片面的。就音乐而言，决不能认为作曲者的技艺不如乐器制造者的技艺，更不能说作曲者的技艺不如演奏者的技艺，各有各的特点不能互相取代，也难以作平列的比较。

因此，柏拉图的模仿说从整体上说是错误的，其中不存在任何积极的因素。其所以错误，在于其所赖以确立的理论基础的理念论，从整体上来说也是错误的道理是一样的。但尔后由他的学生亚里士多德提出的“创造性的模仿”则显然不同，那是从积极肯定的观点对待模仿的。

---

① 塔塔科维兹：《西方美学概念史》，第364页。

二 诗

在希腊社会和希腊人的生活中，诗和音乐的地位和作用，远远超出今日。就是柏拉图也将荷马看作是“希腊的教育者”①，荷马的史诗几乎成了整个希腊民族的经典，教育了一代又一代的希腊人。古希腊的基本教育包括音乐、体育和语文三门，柏拉图在《普罗泰戈拉篇》中对此有比较翔实的记载。

声称，希腊人高度重视对孩子的教育，从小就教育他们要辨别美、丑和虔敬、不虔敬等。及时送到教师那里接受教育，比之语文(诗)和竖琴(音乐)更其注意良好行为的教育。教授语文时，要学生诵读和熟记杰出诗人荷马、赫西奥德等的诗篇，因为诗篇中有许多古代贤人的训诫、事迹和赞颂，希望孩子们因此而受到激励，进行模仿，从而促使他们向古人学习。就音乐而言，竖琴教师用同样的方法，着重节制，以免年轻人干出任何坏事。此外，孩子们在学习弹琴时，教师又教他们其他杰出抒情诗人的作品，配合竖琴，使韵律与和谐在孩子们的灵魂上打上烙印，从而变得更为温文尔雅，更为平衡，言行更为可取，因为人的一生是需要优雅与平衡的。此外，还要接受体育方面的教育，使体格强健，为原本健康的灵魂服务，以免在战争及其他行动中，由于身体羸弱而畏缩不前。但是孩子们接受教育的时间的长短，取决于家长的经济情况。②

柏拉图在《国家篇》等对话中，曾就诗的性质、分类、作用等进行了讨论。

---

① 柏拉图：《国家篇》，606E。

② 柏拉图：《普罗泰戈拉篇》，325E—326C。

（一） 诗是模仿

柏拉图声称，包括从荷马以来所有的诗人，都只是美德或自己制造的其他东西的幻象[1] 的模仿者，仅仅是模仿他们所写的题材而已，并未把握住真理。正如画家那样，尽管不懂鞋匠的技艺，还是可以画鞋匠，群众也不懂这种技艺，只凭画的颜色和形状来判断，就信以为真。同样，诗人也只知道模仿，借文字的帮助，绘出各种技艺的颜色，而他的听众也只凭文字来判断，无论诗人所描绘的是鞋匠的技艺、指挥战争，还是其他什么题材，因为文字有了韵律，有了节奏和乐调，听众也就信以为真，诗中这些成分本来有很大的迷惑力。要是将诗人作品中，由音乐所产生的东西一齐洗刷掉，只剩下它们原来的简单的躯壳，就像一个面孔，没有新鲜气色，当然也谈不上美，因为他像花一样，青春的芳艳已经枯萎了。由此可见，诗人是“幻象的制造者，就是我们所说的模仿者，只知道外形，并不知道真实本体”[2]。

柏拉图还声称，诗人是没有智慧的，不是凭理性进行创作的。早在早期对话篇中，就记载到诗人是没有智慧的。苏格拉底自认为自己没有智慧，当他遍访希腊以智慧出名的人，发现声名最高的人几乎确是最没有智慧的人。反之，名声较低的人，反倒是近乎有知识。诗人们对自己所写的诗并不理解，相反，其他在场的人比诗人本人还要讲得好。由此，柏拉图得出结论：“诗人们因其会做诗，其他方面便自以为智慧在人人之上，成了出类拔萃的人物，其实不然。”[3]

---

① 或译为“意象”。

② 柏拉图：《国家篇》，601B。

③ 柏拉图：《申辩篇》，22C。

接着在《国家篇》中进一步申述，所以认为诗人是没有智慧的，因为灵魂中的最好部分应该服从理性的指导，智慧总是和理性相联系，但诗人是凭灵魂中的非理性部分进行创作，并满足群众的灵魂中的非理性部分，诗人容易看重容易激动情感的和容易变动的性格，因为它便于模仿。①

接着在其晚年的《法篇》中，明确指出诗人不是凭借理性进行创作的，在这点上和立法家进行立法时的情况是完全不一样的。当诗人们坐在缪斯女神青铜三脚坛台下进行吟唱时：

> 他不能控制他的思想，像一汪清泉那样泉水不可阻挡地自然流涌，诗人的技艺是模仿的技艺，当他模仿具有相反性格的人物时，诗人往往被迫和自己的性格相矛盾，而且也不知晓这些相反的诗句中，哪些是包含真理。但是对立法家来讲，这种情况是不可能的，他绝不允许他的法律就同一事项，制定出两种不同的说法，他的准则是："一件事项，一种说法。"②

这是柏拉图一贯的见解，诗属于技艺，属于模仿的模仿，所以无论是作为进行模仿的主体（诗人）、被模仿的客体（对象）都是等而下之的，远离智慧，远离真理的。

（二）　悲剧、喜剧和快感、痛感

柏拉图还就诗的体裁进行了探讨。

声称诗与故事共有三种体裁。(1)悲剧和喜剧。是完全凭借

---

① 柏拉图：《国家篇》，605。

② 柏拉图：《法篇》，719C—D。

模仿的，诗人"使自己的声音笑貌像另一个人，就是模仿他所扮演的那一个人了"[1]。(2)抒情诗。诗人表达自己的情感，例如，对酒神的赞美歌大体就是属于抒情诗的范围。(3)史诗。是模仿和抒情相结合，诗人使他自己的声音笑貌像另外一个人，就这点来讲是与悲剧、喜剧相类似的，而作者自己讲话的那部分则是在抒情。

这里着重讨论柏拉图有关悲剧和喜剧、特别是悲剧的观点。悲剧是模仿，悲剧诗人是模仿者，这点同其他文艺作品是一样的。

他在讨论到悲剧的起源问题上接受传统的观点，在《克拉底鲁篇》提到希腊语 tragoidia(悲剧)的语源时，将它与"山羊之歌"联系起来，[2] 就原义来讲，译为悲剧并不完全吻合该词原意。就希腊的 tragoidia 而言，着意在"严肃"而不是主要着意于"悲"。亚里士多德在给悲剧下定义时就体现了这种精神："悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿。"[3] 就希腊的传统而言，悲剧和喜剧是严格区分的，一般讲两者不相搀和，悲剧诗人不写喜剧，喜剧诗人不写悲剧。

柏拉图在这点上，原先是不那么坚持的。在《会饮篇》中，借苏格拉底名义最后迫使与宴的阿伽松和阿里斯托芬承认："同一个人可以兼长喜剧和悲剧，一个人既能凭技艺作悲剧，也就能凭技艺作喜剧。"[4] 但在《国家篇》又接受传统的观点，在坚持悲剧和喜剧都是模仿的同时，从分工的原则出发，认为同一个人模仿

---

① 柏拉图：《国家篇》，393C。

② 柏拉图：《克拉底鲁篇》，408E。

③ 亚里士多德：《诗学》，1489^{b}25—26。

④ 柏拉图：《会饮篇》，223D。

许多事，不如模仿一件事那样做得好，“同一个作家不能在悲剧和喜剧两方面都成功”[1]。并进一步申述，即便是同一个演员，也不能既演悲剧又演喜剧，尽管这些都不过是模仿。

柏拉图对悲、喜剧的作用的观点，有一个演变的过程。在前期的对话中，不仅对喜剧，而且对悲剧都持否定态度。他和苏格拉底一样，从崇尚理性出发，将善、智慧、德性、知识结合在一起，将之同感性的快感（快乐）对立起来。在《高尔吉亚篇》中，就曾声称：悲剧的“所有的目的和愿望，只是给观众提供快感而已”[2]。

但是在晚年的《斐莱布篇》中则有了明显的变化，在继续坚持理性原则的前提下，强调智慧高于快感（快乐），[3] 因为智慧更接近善。与此同时又认为，善应该是知识和快感（快乐）的结合。在该篇对话中，他指出有两类快感，一类是快感和痛感相混合的快感，另一类是与痛感不相混合的快感。这里讨论将快感与痛感相混合的那种快感，以及将痛感与快感相混合的那种痛感。柏拉图的这项讨论，是与对悲剧和喜剧的讨论联系起来的。

声称，像愤怒、恐惧、忧郁、哀伤、恋爱、妒忌、心怀恶意等一类情感，都是灵魂所特有的痛感，但这些情感，同时也充满着极大的快感，并引荷马《伊利亚特》为佐证。[4] 人们在哀悼和悲伤里所感到的那种快感是夹杂着痛感的，由此得出结论：“人们在看悲剧时也是又痛哭又欣喜。”[5]

接着讨论喜剧，认为喜剧和悲剧一样，也引起快感和痛感的

---

① 柏拉图：《国家篇》，395A。

② 柏拉图：《高尔吉亚篇》，502B。

③ 快感和快乐在希腊语和英语中是同一个词（希 hedone，英 pleasure）。

④ 荷马：《伊利亚特》，第 18 卷第 109—110 行。

⑤ 柏拉图：《斐莱布篇》，48B。

混合。心怀恶意，也就是灵魂所特有的痛感，但是，心怀恶意的人显然在旁人的灾祸中感到快感。所以心怀恶意，就是痛感和快感的混合。当我们耻笑朋友们的滑稽可笑的品质时，既然夹杂着恶意，快感之中就夹杂着痛感。因为我们一直都认为，心怀恶意是灵魂所特有的一种痛感，而笑是一种快感，由此可见，快感和痛感在这种情况下是同时存在的。

柏拉图经过对悲剧和喜剧及它们同时引起痛感和快感相混合的情感的分析，得出如下的论断：

> 在哀悼里，在悲剧和喜剧里，不仅是在剧场里，而且在人生中一切悲剧和喜剧里，还有在无数其他场合里，痛感都是和快感混合在一起的。①

柏拉图将悲剧和喜剧同痛感和快感相交织起来的理论，对后世有深远的影响。从悲剧中认识到，人们在哀悼和悲伤里感到快感，即悲剧的快感，也就是说，人性中的愤怒、恐惧、怨恨等情感，如果得到正当的宣泄，是可以产生快感的。这就是文艺学的病理心理原则，成为亚里士多德净化说的根源。而在喜剧理论中提出的"恶意的快感"说，在十七世纪英国哲学家霍布斯的有关笑的理论中，得到进一步的阐发。后者曾对笑下过这样的定义："人拿自己同别人的缺点比较，或者同从前的自己比较，一旦发现自己的优越，就突然产生一种自豪感，于是不禁笑出来。"②

---

① 柏拉图：《斐莱布篇》，50E。

② 转引自缪朗山《西方文艺理论史纲》第56页，中国人民大学出版社1985年。

三　诗的创作和灵感

在第一编的引论中我们讨论过出自狄奥尼索斯崇拜的奥菲教中的“出神”概念，意指灵魂离开肉体后才能显示出它的真正本性。

希腊语 ekstasis（出神），原义为离开原来的位置，后来获得以下种种含义[①]：

（1）出神或入迷。心灵由于强烈的感情激动、痛苦或其他感觉所引起的超出理性和自我控制的状态，或由于强烈的感觉而造成的出神状态。

（2）心灵由于恐惧、惊奇、愤怒而导致的发狂。

（3）神魂颠倒。一种思想完全被神圣的或非世俗的事物吸引，从而失去知觉和自我控制的状态。

（4）由醉酒引起的兴奋。

苏格拉底和柏拉图很可能是在这类与奥菲教有关的“出神”的观念的影响下，提出 mania 和 entheos，以此来解释人在认识过程中出现的“突然跳跃”和诗的创作等。[②]

希腊语 mania（迷狂），意指疯狂、异常热心。

（1）发狂、颠狂、狂乱。希罗多德提到马拉松战役中，波斯人面对雅典人的攻击准备反击：“他们认为雅典人是在发疯（mania）而自取灭亡。”（《历史》，第 6 卷第 112 节）

---

① 参看《希英大辞典》中“ekstasis”词条。

② 色诺芬在《回忆苏格拉底》（第 1 卷第 1 章第 16 节）和柏拉图在《会饮篇》（218B）都提到 Baccheias，将迷狂和酒神联系起来。

(2) 热情、疯狂,由于灵感而陷于狂热状态。

(3) 极度热情或兴奋,强烈的欲望或激情。[①]

希腊语 entheos(灵感),意指充满着神。

(1) 由神或其他超人力量的附身而产生的灵感。

(2) 对某一事物或问题的强烈感情。

(3) 感情激动的状态、着魔或发狂。[②]

综上所述,ekstasis(出神)、mania(迷狂)、entheos(灵感)其含义是相通的。

色诺芬的《回忆苏格拉底》中就曾记载到,苏格拉底热衷于就一些于人类有关的问题,与人展开辩论:什么事是虔敬的,什么事是不虔敬的;什么是适当的,什么是不适当的;什么是正义的,什么是非正义的;"什么是精神健全的,什么是精神不健全(mania)的"[③]。

在讨论苏格拉底时已经提到过,他在探讨诗人是凭借什么进行创作时,明确指出,诗人不是凭借理性、智慧进行创作,因为苏格拉底深入探讨后,发现诗人是没有智慧的,而是凭借灵感。柏拉图在有关"高明的诗人"的诗的创作上,继承苏格拉底的灵感说,并提出了进一步论证。

柏拉图在其标志着前期(中期)理念论的建立的《美诺篇》中,在讨论到美德是可以教的,还是由实践得来的,或者既不可教也不由实践而是人与生俱来的,或是以什么别的方式得来的时声称,只有正确的意见却没有认识理念的人,只能有时正确,

---

① 参看《希英大辞典》和《最新韦氏国际大辞典》(第三版)"mania"词条。

② 参看《希英大辞典》和《最新韦氏国际大辞典》(第三版)"entheos"词条。

③ 色诺芬:《回忆苏格拉底》,第1卷第1章第16节。

有时不正确，因为他还没有认识共同的普遍的理念。但他还没有知识，只有认识了理念才能说是有知识。

将真意见和知识作出了区别后，继续推论说：在指导我们的行动上，真意见和知识都同样可以产生好的结果，有真意见的人和有真知识的人同样有用。这种真意见和真知识虽然是灵魂固有的，但人生下来时并没有意识到，要通过回忆重新发现才能得到它们。雅典政治家和统帅塞米司托克勒（约前528—约前462），虽然能正确地治理城邦，成为城邦的领袖，但是他只有正确的意见却还没有知识，不能将别人和他自己的孩子教得像他自己一样。诗人也像这类政治家、先知和传达神谕的人一样靠的是灵感：

> 他们是在神圣的灵感下讲出许多真理，但对他们正在讲的东西并没有知识。……所以我们把神圣这种称谓给予传达神谕的祭司和先知们，并给予各种诗人，政治家也同样如此。[①]

柏拉图在《会饮篇》中，将爱情和灵感、哲学思考和迷狂联系起来。斐德罗在其所作关于厄罗斯（爱情、爱神）的颂辞中，声称爱情是由于神灵凭附，所以可以为所爱的爱人作出一切牺牲。声称一个城邦或一支军队，全是由情人和被爱的爱人组成，它的治理是最好的，人人都会互相竞争，避免羞耻，追求荣誉。他们如果并肩作战，只要很小的一支队伍就可以征服全世界，彼此相爱决不会临阵脱逃或不相救援：

---

① 柏拉图：《美诺篇》，99C—D。

也没有一个情人怯懦到肯把爱人放在危险境地，不去营救；纵然是最怯懦的人也会受爱神的鼓舞，[1] 变成一个英雄，做出最英勇的事情来。荷马说过，神在英雄胸中感发起一股"神勇气"[2]，这无疑也就是爱神对于情人的特殊恩赐。[3]

值得注意的是，柏拉图在《会饮篇》中，不只一次地将"迷狂"、神灵附身等与人的认识过程联系起来。在该篇对话中，阿尔基比亚德所作关于苏格拉底的颂辞中讲到，瞒着苏格拉底的最光辉灿烂的行迹不说那就是不忠实，他的言论对人的灵魂起到极大的震撼作用，鉴于大家都感同身受，所以他把有关苏格拉底的酒神凭附的事迹告知大家：

看看这些在座的，斐德罗、阿伽松、厄律克西马库、鲍萨尼阿、阿里司托得姆、阿里斯托芬——用不着提苏格拉底本人——还有许多旁的人，你们每个人也都尝过哲学的迷狂和酒神的狂热，所以我可以说给你们听，你们会原谅我过去

---

① 这里的"爱神的鼓舞"，希腊语为 Eros entheon，可以直译为"爱神的灵感"或"爱神的神灵凭附"。

② 英译为"Minerva put courage into the heart of Diomed"（直译为"雅典娜将勇气放进狄俄墨得"。荷马：《伊利亚特》，第 10 卷第 482 行等）。实即神灵凭附，所以狄俄墨得才勇气顿增，驾战马驰回停靠在海边的希腊船只，以避免即将醒来的特洛伊人的攻击。这里根据巴特勒的散文译本。罗念生等译为："雅典娜鼓舞起狄奥墨得胸中的力量。"

③ 柏拉图：《会饮篇》，179A。

的行为和今天的话语。[1]

接着评述苏格拉底是真善美统一于一身的这个哲学的化身，在这方面是高度理性的。阿尔基比亚德声称："我惊赞他的性格，他的节制和他的镇静，我从来没有碰见一个人像他那样有理性，那样坚定，我以为这简直是不可能的。"[2] 另一方面，又经常由于聚精会神进行思考而陷于迷狂之中："一天大清早他遇到一个问题，就在一个地点站着不动，凝神默想，想不出来，他不肯放手，仍然站着不动去默想。"[3] 直到第二天太阳起来，向太阳做了祷告，苏格拉底才扯脚走开。

这里明确地表明，柏拉图既肯定理性，又肯定非理性的迷狂、神灵凭附而出现的灵感。

正如前面已经讨论过，柏拉图指出有两类迷狂。一类是被看成是耻辱的迷狂，人们以此来骂人。另一类是好的、神圣的、神灵凭附的迷狂。后者又具体区分为四种：预言的迷狂、宗教仪式净化的迷狂、诗神凭附的迷狂、爱情的迷狂（即哲学的迷狂）。爱情的迷狂，前面已具体讨论过了，这里着重讨论诗神凭附的迷狂，即诗的灵感。

柏拉图明确区别开两类诗人，一类是凭诗的技艺从事创作的诗人，另一类是由于诗神凭附而从事创作的诗人。凭诗的技术创作出来的诗，是无法与凭灵感创作出来的诗相比拟的：

---

① 柏拉图：《会饮篇》，218B。

② 柏拉图：《会饮篇》，219D。

③ 柏拉图：《会饮篇》，220C—D。

> 此外，还有第三种迷狂，是由诗神缪斯凭附而来的。它凭附到一个温柔贞洁的灵魂，感发它，引它到兴高采烈神飞色舞的境界，流露于各种诗歌，颂赞古代英雄的丰功伟绩，垂为后世的教训。若是没有这种诗神缪斯的迷狂，无论谁去敲诗歌的门，他和他的作品都永远站在诗歌的门外，尽管他自己妄想单凭诗的技艺就可以成为一个好的诗人。他的神智清醒的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了。[①]

这是柏拉图对话中讲诗的迷狂（诗的灵感）的有名的一段话。这段话有丰富的内容，我们这里着重讨论两个问题。

第一，两种诗人和两种诗。

（一）凭写诗的技艺从事写诗的诗人及其作品。柏拉图从本体论、认识论上来指责作为模仿的诗同真实存在、真理隔三层，这种观点是从客观唯心主义的理念论出发，显然是错误的。此外，他从文艺绝对从属奴隶主政治伦理道德的利益，来指责作为模仿（实质是反映）现实的诗的观点，显然也是错误的，因为这是纯粹为了维护奴隶主的绝对统治的需要。但要将柏拉图的这种指责理解为像后世的自然主义那样，一方面排斥浪漫主义的想象、夸张、抒情等主观因素，另一方面轻视现实主义对现实生活的典型概括，而追求绝对的客观性，以按照事物本来的样子去模仿作为出发点，崇尚单纯地描摹社会，着重对现实生活的表面现象作记录式的写照，也是不恰当的。当然在柏拉图时代还远谈不上自然主义、浪漫主义、现实主义，但作为一种分析或理解，以此来评价他之贬低凭技艺、技巧从事写作的诗和诗人，那么这种指

① 柏拉图：《斐德罗篇》，244D—245A。

责不能说是完全没有积极意义的。也正因为这样，他把这类凭技艺进行写作的诗人，归类为九流人中的第六流人，“第六流最适宜于诗人或是其他模仿的艺术家”[1]。再等而下之的七、八、九流人就是工农、诡辩家、僭主。

（二）由诗神凭附而写作的诗人及其作品。这种诗人的灵魂是“温柔贞洁的”，是凭灵感进行写作的，这种诗的内容又是“颂赞古代英雄的丰功伟绩”，“垂为后世的教训”。所以柏拉图既强调诗人的灵魂是处于诗神凭附，又强调其作品是符合奴隶主的政治、伦理道德标准的。具体讲来，可以理解为是指《会饮篇》中所讲的荷马、赫西奥德等及其作品：“荷马、赫西奥德及其他大诗人，……自身既不朽，又替他们的父母留下不朽的荣名。”[2] 并将他们与深受希腊人崇敬的立法家莱喀古斯和梭伦相提并论，永远受人爱戴。

诗神缪斯附身的诗人，可以理解为柏拉图所说的九流人中的第一流人：

> 如果它（指灵魂——引者）对于真理见得最多，它就附到一个人的种子，这个人注定成为一个哲学家，爱美者，或者诗神和爱神的顶礼者。这是第一流。[3]

这里，柏拉图是将诗神缪斯的顶礼者与爱智慧者（哲学家）、爱美者、爱神的顶礼者相提并论，同样列入第一流。关于爱美者和爱

---

① 柏拉图：《斐德罗篇》，248E。

② 柏拉图：《会饮篇》，209D。

③ 柏拉图：《斐德罗篇》，248D。

神的顶礼者的崇高地位，柏拉图在《会饮篇》中借女先知狄奥提玛的名义，详细申述过了。这里柏拉图明确表明，凭诗神缪斯附身而写作的诗人（即诗神缪斯的顶礼者），也是九流人中的第一流者，凭技艺写作的诗人和其他模仿的艺术家们一起，是属于九流人中的第六流者。

第一流缪斯诗神凭附的诗人和第六流凭技艺写作的诗人间的根本区别在于，前者是凭借灵感，后者是凭借技艺。这里，我们着重讨论灵感问题。

第二，灵感。在柏拉图的著作中，灵感（entheos）和迷狂（mania）是同义词，它们可能都出自奥菲教酒神狄奥尼索斯崇拜中的"出神"（ekstasis），柏拉图本人在《会饮篇》中就提到过这种"酒神的狂热"。

但也不能因此而将灵感说纯粹归结为一种宗教的教义，柏拉图的确一再提到"缪斯女神神灵凭附"，但这只是表明其受宗教神话的影响，并不意味着真是缪斯诗神附在某个诗人的身上，他才能创作出不朽的诗篇来。在第一编的引论已经申述过，荷马的《伊利亚特》和《奥德修纪》，赫西奥德《工作与时日》和《神谱》都是以呼唤诗神缪斯开头的，柏拉图很可能是借用这种悠久的传统，来解释文艺创作和认识过程中那种质的飞跃的状态的。

这种神灵凭附状态带有一定的普遍性，并不限于个别人，也不仅限于诗的创作。在哲学思考和人的认识过程中，不仅像苏格拉底那样的人，不只一次进入迷狂状态，而且参加祝贺诗人阿伽松得奖的宴会的斐德罗和阿里斯托芬等都经历过"哲学的迷狂和酒神的狂热"，还有许多人也同样如此。由此可以认为，在柏拉图看来，这种诗神凭附的状况带有相当的普遍性。

神灵凭附而出现的迷狂，不仅限于朗诵和创作诗歌，在进行哲学思考和整个认识过程中同样也存在。《会饮篇》中谈到审美主体厄罗斯（即哲学家），在追求美的理念，由可感的个体的有形的美，逐步上升到最后凝神观照美理念时出现的“突然跳跃”（“豁然开通”），实质就是受灵感鼓舞而在认识渐进过程突然中断、同时又进入质的飞跃，这就是“哲学的迷狂和酒神的狂热”状态。[①]

联系到《斐德罗篇》中讨论灵魂马车的比喻来说明美和迷狂的问题，大体可以理解柏拉图所说的“哲学的迷狂和酒神的狂热”。他声称，美是最光辉灿烂的，人们只能通过视觉才能看到它，因为视觉是最敏锐的感觉，用智慧是看不到美的，如果智慧能让眼睛得到这样清楚的印象，便会引起不可思议的爱了。只有美才是最看得清楚最可爱的。但是有两种人，一种人不能上升到另一个世界看到美自身，只能像野兽一样放纵情欲不顾羞耻。但是，另一种接受秘传的人，已经看到过真实的本体，当他看到表现美的面孔或形体时便战栗了，将这种美的形式当作神来尊敬。他全身出汗发热，美通过眼睛流射进入他身中，灵魂的羽翼受到滋润，在长久闭塞之后又苏醒过来。这种放射体灌注进来，羽毛便从根胀大起布满灵魂。这时候灵魂沸腾发烧，像小孩长牙齿一样又痒又痛。这就是从他爱人那里放射出的美的微粒注入他的灵魂里，使他产生出这样一种迷狂状态，让他坐立不安，只有看到了这种美的人，才享受到甜蜜和快乐。这就是柏拉图所说的哲学的迷狂、爱的迷狂，他说人们将这种情感叫做厄罗斯。[②] 这当

① 柏拉图：《会饮篇》，218B。

② 柏拉图：《斐德罗篇》，250D—252B。

然是一种神话和比喻的说法。

由此可见，柏拉图的迷狂说或灵感说，除了借助神话比喻的说法外，本身并无太多神秘成分，迷狂或灵感并非真是由诗神缪斯附身而产生的，而是认识的对象（审美客体）作用于审美主体（灵魂），达到一定程度进入激情时的主体的一种主观能动性，没有认识对象对认识主体的作用（灌注），主体不可能被激发而进入迷狂状态的。至于什么接受秘传，参加神秘祭典等，确也是他的理性主义哲学中的神学杂质。实质上他对迷狂、灵感等确凿存在的非理性状态，作出了理性的说明。

循此，有助于我们去理解诗神缪斯的所谓神灵凭附而进入创作，指的是诗人进入创作激情时的一种心理活动。但促使出现这种迷狂心理状态是什么？其根据是什么？循上面《斐德罗篇》和《会饮篇》的说法，应该是指由于客观对象所激发，就诗来说只能是客观存在的可感的人类社会及其所依存的自然界，这样一来必然要将诗的创作说成是模仿，但柏拉图是剧烈反对模仿说的，因而仅止于叙说这种诗人的灵魂是“温柔贞洁的”，由于诗神凭附于其灵魂，从而“感发它，引它到兴高采烈神飞色舞的境界”。但柏拉图这里并没有像在讨论审美主体的迷狂时那样，具体探讨审美客体的存在以及审美客体作用于审美主体的机制，结果抽掉诗人赖以进行创作的客观源泉，这样诗人的创作必然成为“无本之木，无源之水”。诗神不可能将“古代英雄的丰功伟绩”凭空注入诗人的灵魂，诗人不掌握高度的写作技巧和语言，也无法去颂赞古代英雄的丰功伟绩。这是柏拉图“诗人凭附”说的致命的缺点。

四 音 乐

就希腊而言，音乐的意义远比今日要广泛得多，相对于体育是为了训练身体，音乐则是为了训练灵魂(精神)。柏拉图认为，就广义的音乐教育而言，儿童先于体育接受音乐的教育。[①] 在《国家篇》中讨论了音乐的一般原理，在《法篇》中详细讨论了音乐教育，强调音乐教育使青年人的灵魂变得和谐与高雅，从而能识别善、恶。强调妇女也要接受音乐教育。

(一)音乐是一种模仿的技艺。

在《克拉底鲁篇》中柏拉图就指出音乐是一种模仿。声称，万物都有声音和形状，而音乐和绘画就是对声音和形状的模仿，因此，音乐家和画家都是模仿者。[②] 以后，特别是在《法篇》中作出了进一步的申述。声称，评判模仿的善(好)的标准，不是取决于它所能提供的快感，而是取决于它的真理。[③] 而"所有的音乐都是表现和模仿"[④]。"一般讲来，节奏和音乐是表现好人和坏人的情绪的复制品。"[⑤] 但要是像多数人认为的那样，音乐的好处在于使我们的灵魂得到快感，这种说法是亵渎神圣的，是不可容忍的。

进而指出持这种快感论者们的论据是：音乐这种技艺模仿人的性格，而合唱的动作模仿各种行动、命运和性情的模样，而且连每一细节都模仿到，凡是在天性习惯上对这些文词，或歌

---

① 柏拉图：《普罗泰戈拉篇》，325C。

② 柏拉图：《克拉底鲁篇》，423D—E。

③ 柏拉图：《法篇》，667D。

④ 柏拉图：《法篇》，667E—668A。

⑤ 柏拉图：《法篇》，798D。

曲,或舞蹈都能投合的人,就不能不从它们得到快感,赞赏它们,说它们美。但是,天性、生活方式或习惯和它们不适合的人,就不会喜爱它们或赞赏它们,反而会说它们丑。因此,以灵魂是否得到快感来作为评价作为模仿技艺的音乐的标准是靠不住的。①

(二)音乐和铸造灵魂

柏拉图声称,音乐教育比起其他教育都重要得多。这是由于:首先,节奏和乐调具有最强烈的力量,浸入灵魂的最深处,如果进行音乐教育的方式得当的话,灵魂就得到美的浸润,灵魂也就因而得到美化。反之,如果没有这种得当的教育,灵魂也就因而丑化。其次,受过这种良好的音乐教育的人,可以很敏捷地看出一切艺术作品和自然界事物的丑陋,很正确地加以厌恶。反之,一看到美的东西,他就会赞赏它们,很快地把它们吸到自己灵魂里,来滋养自己,从而使自己的性格也因此而变得高尚优美。正因为受到良好的音乐教育:

> 他从理性还没有发达的幼年时期,对于美丑就有这样正确的好恶,到了理性发达之后,他就亲密地接近理性,把理性当作一个老朋友看待,因为他的过去音乐教育,已经让他和理性很熟悉了。②

正如吉尔伯特等指出的那样,柏拉图强调音乐可以铸造灵魂的学说,在其美学中有突出的地位:"关于音乐中固有心灵之特性

① 柏拉图:《法篇》,655D—E。

② 柏拉图:《国家篇》,401E—402A。

这种学说，在柏拉图的美学中居头等重要地位。这不仅由于，这种学说极大地解决了他的审美趣味的标准问题，而且也由于它是柏拉图所精心开掘的一种著名的方法的基础。这种方法就是把美学观念运用于教育方面。"①

在晚年的《法篇》中，柏拉图进一步申述音乐的审美教育作用，声称，快感和痛感是儿童的最初的知觉，从而要让儿童认识到德行和恶行本来就采取快感和痛感的形式，所以对儿童的教育，就是把儿童的最初德行本能培养成正当习惯的一种训练，让快感和友爱以及痛感和仇恨都恰当地植根在儿童的灵魂里，"整个灵魂的谐和就是德行，但是关于快感和痛感的特殊训练会使人从小到老都能厌恨所应当厌恨的，爱好所应当爱好的，这种训练是可以分开来的，依我看，它配得上称为教育"②。

前面已经指出过，柏拉图晚年对快感已持分析的态度，不再像在前期（中期）对话中那样持全盘否定的观点。在评价审美快感时，同样也采取分析的观点。声称，评判音乐的优美要凭快感。但是，这种快感不应该是随便哪一个张三李四的快感，只有为最好的和受到最好教育的人所喜爱的音乐，特别是为在德行和教育方面都首屈一指的人所喜爱的音乐，才是最优美的音乐。"所以裁判人必须是有品德的人，这种人才要求智勇兼备。"③ 一个真正的裁判者，不应凭剧场形势来作决定，不应该因为群众的叫喊和自己的无能而丧失勇气，要敢于坚持认识到的真理，无所畏惧。

---

① 吉尔伯特等：《美学史》，第57页。

② 柏拉图：《法篇》，653A。

③ 柏拉图：《法篇》，659A。

第七节 文艺的社会功能

从前面的阐述中可以看到，柏拉图对传统的文艺持剧烈的批判态度，但他又高度重视文艺的社会功能。随着他的哲学观点的演变以及不断总结实践经验，前后的观点有显著的变化。前期（中期）以《国家篇》为代表，对传统文艺几乎持全盘否定态度，“把诗驱逐出理想国”①，在晚期的《法篇》中，则在坚持严格的检查制度的前提下，有条件地接受文艺。这一切都以其是否符合社会和国家的整体利益的理想为依归，即以是否符合他所设定的那种理想城邦的目的为依归。

一 哲学和诗歌的争吵

柏拉图对传统文艺的社会功能的审察，是从哲学高度出发的。声称，当初所以主张将诗逐出理想国，不是出于简单粗暴，而是有充分理由的，不是他个人杜撰的，“哲学和诗歌的争吵是古已有之的”②。

的确，古希腊传统中有些哲学家，对传统的文学艺术持否定的态度，其中最著名的代表人物是爱利亚学派的先驱塞诺芬尼（约前570—约前470）和赫拉克利特。

塞诺芬尼从理性的观点出发，对传统的宗教和价值观念，以

① 柏拉图：《国家篇》，607B。

② 柏拉图：《国家篇》，607B。

及风俗习惯等持批判的态度。在其《哀歌》中，强调诗歌要颂扬神明："首先聪明的人们，必须用神圣的歌词和纯洁的语言颂赞神明。然后奠酒并且祈请神明赐予力量，使人们能够做得允当（因为恳求这种力量是首先要做的事情），不要有一个人喝得过量，只要不太老，人人都能不用搀扶回到家门。"① 但反对颂扬异端的神祇："不要歌颂提坦诸神、巨人或半人半兽的怪物们的斗争，这些都是古代人的虚构，也不要去管那些纷乱的争吵，这里面并没有什么平安吉庆。而要时时对神灵崇敬，这才是可贵的事情。"②

在《讽刺诗》中，对以荷马为代表的诗人持剧烈批判观点。他承认，长期以来荷马的诗篇对人们有重大持久的影响，"从最初的时候起，所有的人都向荷马学习"③。但是荷马等都是将人间的败德加到神灵身上："荷马和赫西奥德把人间认为是无耻丑行的一切都加在神灵身上：偷盗、奸淫、彼此欺诈。"④

这里，塞诺芬尼主要从维护道德伦理的立场出发，谴责荷马和赫西奥德，从这点上讲，他是反现实主义的，因为这些"无耻丑行"无非是人间的现实的反映而已。此外，塞诺芬尼的神，已经不是世俗或宗教意义上拟人化的神，而是人类认识的最高抽象意义上的那种本体，即后来巴门尼德提出的"存在"。塞诺芬尼声称，他所讲的神，是唯一的神，是神灵和人类中间最伟大的，在形体上和思想上都不像凡人，"神是全视、全知、全听的"⑤。因此，从保存下来的残篇看，塞诺芬尼尚未从哲学上系统批判传统文

---

① DK21B1。

② DK21B1。

③ DK21B10。

④ DK21B11。

⑤ DK21B24。

学艺术，则是露出这种哲学批判的端倪。塞诺芬尼从伦理道德以及初露端倪的对传统文艺的批判，以后都由柏拉图继承下来，并加以系统化。

赫拉克利特对以荷马和赫西奥德为代表的传统诗篇，持更为极端的否定观点。从现存的残篇分析，赫拉克利特是更多地从他自己的以对立统一的观点出发来批评传统的诗人的。在第四十则残篇中讲到，“博学并不能使人智慧”，否则博学就已经使赫西奥德、毕达哥拉斯以及塞诺芬尼[①]和赫克泰乌[②]（公元前六世纪—前五世纪）智慧了。第五十七则残篇中指出，赫西奥德是多数人的老师，人们深信他知道得最多，可是他不懂对立统一的辩证法：“但是他却不知道日和夜，其实这是一回事。”

对荷马和另一位现存最早希腊诗作中，可以确定个人作品的诗人阿尔基洛科（活动时期约公元前七世纪），更其持严厉的否定态度。从现存残篇来分析，赫拉克利特攻击荷马的依据之一是，荷马和普通人一样，只知道崇尚感性认识。他在第五十六则残篇中指出：“人们认为对可见的事物的认识是最好的，正如荷马一样，然而他却是希腊人中间最智慧的人。”赫拉克利特本人在认识论上并不否认感性认识，肯定人的认识直接来自感觉经验，但比较而言，毕竟是更其重视理性认识：“智慧只在于一件事，就是认识那善于驾驭并贯穿一切的思想。”[③]“不要听我的话，而要听从逻各斯，承认一切是一才是智慧的。”[④]但是否因此

---

① 塞诺芬尼不仅是哲学家，而且还是一位游吟诗人。

② 赫克泰乌是希腊史学家和游记作家，著有《历史》（或《系谱》）和《周游世界》，现仅存残篇。

③ DK22B41。

④ DK22B50。

就要对荷马等诗人加以惩罚则不得而知了："该当把荷马从赛会中逐出，并且加以鞭笞，阿尔基洛科也是一样。"①

柏拉图也正是意识到"古已有之"的"哲学和诗歌的争吵"，对传统的文艺进行了更其系统的谴责。值得注意的是，他和塞诺芬尼、赫拉克利特一样，是从各自的哲学观点出发进行这类谴责的。

他是这样提出问题的：人们以为悲剧诗人和他们的领袖荷马知道一切技艺，知道一切有关人间善恶以及神的事情，实际上他们是否真正知道他们所描写的这些事物呢？柏拉图的回答是：如果一个人既能制造出那些被仿造的事物，又能制造出它们的幻象，他当然宁可制造真正的东西而不愿去制造假象的东西了。可是荷马虽然讲了许多治理城邦、从事战争和教育的事情，但是他曾经将哪一个城邦治理好了，像斯巴达的立法家莱喀古斯和雅典的立法家梭伦那样有功劳呢？他既没有指挥和打赢过战争，不像泰勒斯那样有过精巧的发明，也不像毕达哥拉斯那样建立过"毕达哥拉斯楷模"的生活方式受到后人的尊敬，甚至不像智者普罗泰戈拉和普罗狄科那样受到青年人的爱戴。由此可见，这些诗人只是美德的模仿者，并不知道真实的本体（理念），实际上他们和真理是隔三层的。②

正像前面已经讨论过的那样，柏拉图是以其社会效果来评价诗人的工作的，虽然他也承认诗人用的语言、韵律、曲调等这些音乐性的东西的魅力是巨大的，但却进而认为，诗人只知道事物的表面现象，只能模仿制造幻象。对于这种模仿，柏拉图又从

① DK22B42。

② 柏拉图：《国家篇》，598D—600E。

认识方面进行分析。声称对于同一件事物，近看和远看是不一样的，在水里看和不在水里看也是不一样的，艺术家正是利用了我们感觉中的这个弱点制造假象。在感觉中有些事，既是“大些”又是“小些”，既是“重些”又是“轻些”，可是同一事物不能同时有相反的情况，所以感觉属于灵魂中低下的部分，和灵魂中高级部分（理性）相隔很远。诗人画家只是打动了灵魂的低下部分：

> 原先我说图画和一切模仿的产品都和真理相隔甚远，和它们打交道的那种灵魂的作用也和理性相隔甚远，而它们的目的也不是健康的或真实的，我的意思就是要你得到这样一个结论。①

这就与柏拉图的灵魂学说有密切的关系。他声称，灵魂有不同的三部分：第一部分是理性，它是用来学习的，它爱好的是真理和智慧；第二部分是激情，用来表现喜怒哀乐，它爱好的是名誉和胜利；第三部分是欲望，它爱好的是利益和钱财。在判定某个人是何等样人时，要看他的灵魂是受哪一部分统治的，受理性统治的就是哲学家、城邦的治理者，只有他们才具有经验和知识，能够判断做什么和不该做什么。② 如果灵魂被欲望统治着，理性就受奴役，这样的灵魂也是受奴役的，这种生活是最不幸的。③

柏拉图由此得出结论：只有当灵魂中爱好名誉和爱好利益

---

① 柏拉图：《国家篇》，603A。

② 柏拉图：《国家篇》，580D—582C。

③ 柏拉图：《国家篇》，577C—578B。

的那两部分，能够接受知识和理性的指导，选择追求智慧的快乐，才是真正的快乐，这样在灵魂内部便没有争吵，三部分和谐相处，这样的生活才是正义的。如果，灵魂由激情和欲望这两部分统治着，追求的是假快乐，那样的生活就不是正义的。[①] 这里强调的是，只有理性和爱好智慧才是真正的快乐和利益。智慧和理性是最高的，只有哲学家才懂得真正的快乐和利益，所以应该由哲学家统治城邦，正确地引导和教育人民。

柏拉图正是在这种认识的指导下，不准诗人闯入理想的城邦。声称：诗人和画家一样，他们的模仿品对于真理没有多大的价值，所以"拒绝他进到一个政治修明的国家里来"。正是由于诗人逢迎灵魂中的低劣的部分（即激情和欲望部分），以此去影响别人，连好人们除掉少数例外，也受它的坏影响。诗人不仅不去抑制人们灵魂中低劣的部分，而且还要去助长这些低劣的部分：

> 再如性欲，忿恨，以及跟我们行动走的一切欲念，快感的或痛感的，你可以看出诗的模仿对它们也发生同样的影响。它们都理应枯萎，而诗却灌溉它们，滋养它们。如果我们不想做坏人，过痛苦生活，而想做好人，过快乐生活，这些欲念都应受我们支配，诗却让它们支配着我们了。[②]

正因为这样，即便是人们所崇拜的荷马，也在排斥之列，"除掉颂神的和赞美好人的诗歌以外，不准一切诗歌闯入国境"[③]。要是

---

① 柏拉图：《国家篇》，586D—587A。

② 柏拉图：《国家篇》，606D。

③ 柏拉图：《国家篇》，607A。

你让步的话,准许甜言蜜语的抒情诗或史诗进来,你的灵魂就会受到激情和欲望支配。正是根据诗的本质和理性使我们不得不"把诗驱逐出理想国了"①。但也允许诗为自己辩护,但在诗还不能替自己作辩护以前,"我们要定下法律,不轻易放诗进来"②。

二 传统文艺亵渎神明

柏拉图之所以对传统文艺在社会生活中的作用持否定态度,另一重要依据是,这些文艺的内容是渎神的。他主张把一切美好的属性都归诸神,而荷马和赫西奥德等诗人虚构了一些故事,过去讲给人听,现在还在讲给人听,"没有能用言词描绘出诸神与英雄的真正本性来。就等于一个画家没有画出他所要画的对象来一样"③。

他声称,许多文艺作品最荒唐的莫过于将最伟大的神描写得丑恶不堪,如赫西奥德的《神谱》,将天神乌剌诺斯说成囚禁子女,而其子克洛诺斯起来反叛,推翻乌剌诺斯并割掉其生殖器,自立为天神;而克洛诺斯的儿子宙斯又起来将克洛诺斯推翻,又自立为天神等等的行为就是这样。④ 并为之辩解,声称诸神间的搏斗、谋害等根本不是真的,即便是真的也不准随便讲给天真单纯的年轻人听。荷马所说的诸神打仗的故事,无论它们是不是寓言,都不准进入理想国,因为儿童没有能力辨别寓言的和不是寓

① 柏拉图:《国家篇》,607B。

② 柏拉图:《国家篇》,608B。

③ 柏拉图:《国家篇》,377E。

④ 赫西奥德:《神谱》,第154—181行等。

言的，他们在年幼时所听到的东西容易留下永久不灭的印象。为此，必须尽力使儿童最初听到的故事，应该是最优美高尚的故事。

声称，从建立一个理想城邦的根本利益出发，建立城邦的人们应该知道说故事所应当遵守而不准破坏的规范，但建立城邦的人自己并不必须去撰写故事。所定下的规范是："无论写的是史诗、抒情诗，还是悲剧，神本来是什么样，就应该描写成什么样。"① 为此制定出关于诗人们描写神时应遵守的两条法律和规范。

第一条法律和规范："神不是一切事物的原因，只是好（善）的事物的原因。"②

柏拉图声称，善不是一切事物的原因，它只是善的事物的原因，而不是恶的事物的原因；只是福的原因，而不是祸的原因。这点是无可辩驳不容置疑的。神本质上是善的，神既是善的，神不能像多数人所说的那样，是一切事物的原因。人所碰到的事情中，只有少数是由于神的原因造成的，多数都不是由于神造成的。因为，人生中好的事情少而恶的事情多。凡属好的事情，只有归因于神，至于恶的事情，需要另外去找原因，不能归因于神。

但是，荷马等诗人就没有遵守这关于神的第一条法律和规范。他在《伊利亚特》中提到，天神宙斯将祸、福这两种东西混在一起作为命运分配给人。结果，有人有时碰到福，有时碰到祸，但有人只从宙斯得到祸，结果，饥饿驱逐他在丰足的地面上到处流亡。至于将特洛伊战争双方的背弃休战誓约，都归因于宙斯，同

① 柏拉图：《国家篇》，379A。

② 柏拉图：《国家篇》，380C。

样是不能相信的。至于悲剧诗人埃斯库罗斯在他的悲剧中将某个家族的灭绝,归因于由神种下的祸根等,同样也是不允许说的,而且也不允许年轻人听的。即便遭到惩罚,对于承受的人们也是有益的,因为坏人是悲苦的,他们需要得到惩罚,从神得到了惩罚,他们也就得到了益处。

柏拉图由此得出结论,要尽力驳倒神既是善而又造祸于人的那种话。因此,如果城邦想要政治修明,任何人不能说这种话也不能听这种话,无论说的是诗还是散文。因为,说这种话就是对神大不敬,对人固然无益,而且也不能自圆其说,在理论上是自相矛盾的。①

第二条法律和规范:神"纯然一体,常住不变"②。

柏拉图声称,最完善的东西就是最不容易受外来影响的变动,最勇最智的灵魂是最不容易受外来影响的扰动。一切事物无论是天生的还是人为的,要是它本身完善,就最不容易受外来的改变。神以及一切有神性的东西都是最完善的,所以最不容易受外来影响而改变形状。神在善或美方面都毫无欠缺,所以神是尽善尽美,毋庸自行改变:

> 神要自动地改变自己,也就不可能,因为他既是尽善尽美的,自然就永远使自己的形状纯一不变。③

但是,诗人笔下的诸神则谎话连篇,经常改变自己的形状以

① 柏拉图:《国家篇》,380C。

② 柏拉图:《国家篇》,381C。

③ 柏拉图:《国家篇》,381C。

诓骗世人。他们笔下的海神普罗透斯和女海神忒提斯都是善于改变自己形状的。荷马等诗人将诸神说成是乔装打扮的游客，取各种形状周游城市。

此外，诗人还将诸神说成在言语和行为上撒谎，不用本来面目而要用变形来出现。但是，撒谎是神和人都厌恶的。诸神不是魔术家，既不变化他们的形状，也不在言语和行动上撒谎。荷马在他的《伊利亚特》中，却将宙斯说成是为要害希腊人，遣梦神告诉希腊人的统帅阿伽门农赶快出兵，结果导致希腊人打了败仗。实际上，神没有什么理由要撒谎，所以，"神在本性上是纯一的，在言语和行为上是真实的，他并不改变自己；他也不欺哄旁人，无论是用形象，用语言，还是在醒时或梦中用征兆，来欺哄世人"①。

总之，柏拉图运用纯粹逻辑的论证，设定神不是一切事物的原因，只是善(好)的事物的原因，所以一切的人间疾苦和一切祸害都不应归因于神，人只该自负其责。神在本质上是纯一的，所以神绝不会变形或降梦来欺骗世人。他就是凭这两条纯逻辑的假定来检查荷马、赫西奥德和埃斯库罗斯等诗人，从而谴责他们亵渎神明，诽谤神明，甚至有伤风化，青年人受他们的影响，就会做出坏事。后来中世纪的神学家和僧侣们，正是循此来反对世俗文学。

三　传统文艺危害城邦

柏拉图之所以谴责传统的诗和艺术，除了它们是模仿、亵渎

① 柏拉图：《国家篇》，382E。

神明外，还由于它们不利于对理想国中三个等级的灵魂及其德性的培养和成长，从而最后危及城邦。

柏拉图将分工看作是城邦（国家）的构成原则，而分工则被他认为是由人天生的禀赋决定的，“没有两个人的本性是完全一样的，我们的才能是有区别的，某些人适于这种工作，某些人适于别种工作”①。城邦分别由治国者、辅助者、生产者三个等级构成，而传统的文艺对这三个等级的天赋本性的培养和成长都是有害的。

第一，治国者等级，也就是为数极少的哲学家或政治家兼哲学家，他们的灵魂是理性的，德性是智慧。

柏拉图声称，按自然原则（相对于契约原则而言）组织起来的国家中，治国者等级是占人数最少的等级，国家的性质和命运是由他们决定的：“一个建立在自然原则上的国家，其所以整个说来是有智慧的，乃是由于它的最少的一类人和它自己的最小的部分，乃是由于领导和统治它的那一部分人所具有的知识。并且我们还可以看到，唯有这种知识才配称为智慧，而照自然的规定，能够具有这种知识的人，乃是最少数的人。”②

在前面讨论到“哲学和诗歌的争吵”中已阐明过，以荷马为代表的史诗是模仿的产物，同真实本体的真理隔着三层，诗人是凭灵魂的非理性部分（激情和欲望），其作品又是出于满足群众的非理性灵魂的需要。所以，诗歌和哲学、诗人和哲学家是绝对对立的，对培养具备最高知识、洞悉万物本原、把握绝对至善的哲学家是有害的。这点已经比较具体地论证过了。

---

① 柏拉图：《国家篇》，370。

② 柏拉图：《国家篇》，428E—429A。

第二，辅助者等级，他们的灵魂是激情，德性是勇敢。

柏拉图声称，辅助者等级和治国者等级一起，都是属于统治阶级，他们的灵魂是由激情组成的，激情一方面和欲望相关联，另一方面又可以同欲望作斗争，从而站在理性一边，为了城邦的理性目的而拿起武器，要是没有被坏的教育所败坏的话，它就能支持理性。辅助者等级的德性就是勇敢。柏拉图所理解的这种勇敢，就是不折不扣唯命是从地执行治国者的一切命令。具有勇敢这种德性的人，无论在什么情况下都坚信，他们应当害怕的事情，也就是立法者、治国者在教育中告诫他们的那些事情。因此要抛弃他们自己的喜怒哀乐，在任何情况下，都要以治国者的意志为自己的意志。治国者必须注意对辅助者的教育，使他们成为自己进行治国的辅助者。①

但诗人们却反其道而行之，荷马热衷于宣扬阴间以及阴间可怕的情形，叙说特洛伊战争中希腊最著名的英雄阿喀琉斯的鬼魂在冥间悲叹：我宁愿活在世上做人家的奴隶，侍候一个没有多少财产的主人，那样也比统率所有死人的灵魂要好。尽量渲染阴间的可怕："阴暗、糜霉烂的冥府，连神祇看了也会厌恶。"② 使用一些令人毛骨悚然的语词："呜咽河"、"恨河"、"泉下鬼"、"枯魂"，使人听了打寒颤。将诸神和英雄们描绘成动辄号啕大哭。结果年轻人认真听了这类话，"他们就会既不知羞耻，又没有勇气，遇到很微细的灾祸也要痛哭流涕了"③。

而且就分工和模仿的理论来分析，诗人们所描绘的种种由

---

① 柏拉图：《国家篇》，415。

② 荷马：《伊利亚特》。

③ 柏拉图：《国家篇》，388D。

模仿而来的人物和事项对辅助者也是有害的。声称，辅助者必须卸去一切其他事务，专心致志地保卫国家的自由，凡是对这件要务无益的事项，他们都不该去做。那么，除了这件要务以外，他就不应该做旁的事，也不应该模仿旁的事项了。如果他们要模仿，也只能从小就模仿辅助者的事业的一些性格，模仿勇敢，有节制、虔敬、宽宏之类品德。可是卑鄙丑恶的事就不能做，也不能模仿，恐怕模仿惯了，就弄假成真。“你注意到没有，模仿这玩艺如果从小就开始，一直继续下去，就会变成习惯，成为第二天性，影响到身体、声音和心理方面。”①

第三，农民、工匠、商人、佣工，他们的灵魂是欲望，德性是节制。

以生产者、雇佣劳动者为主体的第三等级，构成城邦的最低等级，也即被统治阶级，为整个社会提供生产资料和消费资料，执行的是整个社会、城邦的经济职能。

柏拉图就诗人宣扬欲望无度对整个社会造成的危害，就不仅限于第三等级。声称，青年人应该节制，一方面服从治国者的统治，另方面要控制自己食、色等一类的感官欲望。但是，荷马描写的希腊英雄阿喀琉斯，集卑鄙贪婪和对神、人的傲慢于一身。得到了统帅阿伽门农赠送的礼物，才肯出战；并辱骂阿伽门农是醉鬼，凶狠如狼却胆小如鹿；战败特洛伊的统帅赫克托后，坐着战马残忍地拖着后者的尸体绕着帕特洛克罗斯的坟墓奔驰；得到了特洛伊国王普里阿摩斯（赫克托的父亲）的礼物，并经后者苦苦哀求后，才归还赫克托的尸体；甚至辱骂阿波罗。此外，还宣扬天神宙斯和阿佛洛狄忒纵情声色等。

---

① 柏拉图：《国家篇》，395C—D。

诸如此类，宣扬诸神和英雄们毫无节制放纵情欲的一切败德，他们的怯懦、争斗、嫉妒、淫秽、纵酒、作乐等无所不为的行径，对于培养青年人都是极其有害的。

四　驱逐诗人

综上所述，柏拉图清醒地认识到文艺在培育人的灵魂过程中，具有无可替代的重要作用，但由于传统的文艺仅仅停留在远离真实的本体，即他所谓的与真理隔三层，加之又亵渎神明，败坏社会各等级的天赋本性及其德性，从而对此持剧烈批判态度。但他最后之所以持极端的立场，坚持要将诗人逐出理想国，其最根本原因在于以荷马等为代表的传统文艺，出于其模仿的本性，从而破坏了理想国的立国之本——分工的原则。

前面已经申述过，柏拉图认为国家是由三部分人组成的：执行立法、行政、司法、教育等任务，具有无上权威的治国者；秉承治国者的意志，对外从事征战和防御，对内统治第三等级的辅助者；以及为整个社会或城邦提供生产、生活资料的生产者和从事贸易的商人等第三等级组成的被统治阶级。这三个等级，分别体现灵魂的三个组成部分：理性、激情、欲望。而三个组成部分相应地体现为三种德性：智慧、勇敢、节制。在柏拉图看来，当这三个等级"在国家里面做各自的事而不互相干扰的时候，便是有了正义，从而也就使一个国家成为正义的国家了"[1]。反之，要是一个人天生是手艺人或商人，但由于财富的引诱，或者由于力量以及

① 柏拉图：《国家篇》，434C。

其他类似的有利条件，企图爬上第二等级，即军人辅助者等级；或者某个军人，企图爬上他所不配的立法者、监护者所属的第一等级；或者这些等级各互易其位置，或者由一个人同时执行原来分属几个等级的任务，那就是不正义，就会给国家带来最大的祸害："这种互相代替和互相干涉是会把国家带到毁灭的道路上去的吧！"①

也就是说，社会各等级都要根据与生俱来的禀赋，从事适合各自天性的工作，"注意自己的事而不要干涉别人的事"这条原则，是国家的一条最普遍的原则，正义的原则，它又是国家的至高无上的准则，谁违反正义这个准则，谁就要被处以极刑："凡不具敬畏和正义的人，都一概要处死，因为他危害城邦。"②

上面是就政治上来讲的，具体到文艺领域情况就不完全一样，但坚持分工的原则是不可动摇的。柏拉图在讨论到理想国中的文艺教育时讲到，我们的城邦是唯一的城邦，里面的鞋匠就真正是鞋匠，而不是鞋匠兼船长；农民就是农民，而不是农民兼法官；士兵就是士兵，而不是士兵兼商人，其余依此类推。而诗人恰恰是败坏了分工的原则，自认为是聪明人，有本领模仿任何事物，乔扮任何形状，如果他来到我们的城邦，提议向我们展览他的身子和他的诗，我们要把他当作一个神奇而愉快的人物看待，向他鞠躬敬礼，但却不允许他在我们的城邦驻足：

> 我们要告诉他：我们的城邦里没有像他这样的一个人，法律也不准许有像他这样的一个人，然后把他涂上香水，戴

① 柏拉图：《国家篇》，434E。

② 柏拉图：《普罗泰戈拉篇》，322E—323A。

上羊毛冠，请他到旁的城邦去。[1]

但也不是禁绝一切文艺，而是设下严格的限制，在理想国中只要一种诗人和故事作者：

至于我们，为了对自己有益，没有他那副悦人的本领而态度却比他严肃；他们的作品须对于我们有益，须只模仿好人的言语，并且遵守我们原来替辅助者们设计教育时所规定的那些规范。[2]

由此也可以设想，在柏拉图所设想的理想国中，以荷马、赫西奥德等为代表的史诗，以埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯为代表的悲剧，以阿里斯托芬为代表的喜剧等没有存在的余地，整个文艺园地将是孤寂和荒芜的。这主要是随他的理念论而来的模仿说，在文艺理论和实践上所必然结出的苦果。

五　文艺从属法治

晚期的柏拉图的哲学观点较之前期（中期）出现了显著的变化。随着对前期以两个世界的彼此分离为特征的理念论的自我批评，在伦理道德领域中，由原先否定快乐（快感），进而肯定善是智慧和快乐（快感）的结合；通过三次西西里之行等的政治实践的失败，意识到原先在《国家篇》中提出的极端禁欲主义式的

① 柏拉图：《国家篇》，398A—B。

② 柏拉图：《国家篇》，398B。

理想国是行不通的，从而在《法篇》中提出以法治为基本特征的“第二好的国家”[①]。随之而来，他的文艺观、文艺的社会功能观等，也起了显著的变化。特别是《法篇》中，才对一系列的问题，重新提出了自己的观点。

第一，对模仿采取了分析的态度。

柏拉图的哲学—美学观运用到文艺理论上的最根本的观点是模仿说，随理念论、美在于理念的观点而来的是，全盘否定作为模仿的文艺。现在对模仿采取了分析的态度。

不再不加分析地全盘否定模仿，而是强调“艺术展示人的性格”[②]。合唱的动作模仿各种行动、命运和性情的模样，每一个细节都要模仿到。但对于这种模仿，不同的人有不同的评价。(1)凡是在天性习惯上对这些文词、歌曲、舞蹈都能投合的人，就能从它们得到快感，赞赏它们，从而说它们美。(2)但是天性、生活方式或习惯和它们不适合的人，就不会喜爱它们或赞赏它们，会说它们丑。(3)还有一种人，天性好而习惯坏，或是习惯好而天性坏，就会口是心非，就会口里赞赏的是一回事，而心里喜爱的却另是一回事。在他们认为明智的人们面前，他们会对用卑鄙方式去歌颂，或是有意识地赞赏这种行为，感到羞耻，但是在自己的内心里，却感到一种不可告人的快感。

由此可见，柏拉图认为作为展示人的性格的模仿，就其所模仿的行动等，不同的人会有不同的感受和评价。表明柏拉图已经不是从抽象的理念去评价作为模仿的艺术，而是从对不同群众所引起的不同反应进行具体分析。也就是说，不是从作为治国者

① 柏拉图：《法篇》，739、807B。

② 柏拉图：《法篇》，655D。

哲学家的主体去评价，而是着眼于接受这种艺术的客体（群众）的具体感受和评价。[1]

第二，有条件地肯定史诗、悲剧和喜剧。

正因为他对模仿的艺术品，着眼于不同人的不同接受程度，所以进而能对不同的文艺形式作出具体分析。柏拉图鉴于善是智慧和快感的结合，所以在文艺领域内也就肯定快感。循此对喜剧、悲剧和史诗作出比较宽容的评价：较大的孩子们会拥护喜剧；受过教育的妇女和年轻人以及一般人则都会倾向于悲剧；老年人会喜欢听人朗诵荷马的史诗《伊利亚特》和《奥德修纪》，或是一篇赫西奥德的诗。这表明，柏拉图已经不像在前期（中期）那样，对史诗、悲剧、喜剧持基本否定的观点。

既然不同层次年龄的人，对各种文艺形式各有所好，这就涉及评价标准问题。他以音乐为例，肯定音乐要以快感作为标准进行衡量："我在这一点上也同意多数人的意见，音乐的优美要凭快感来衡量。"[2]

但也不是随便哪一个人的快感，而是取决于有品德的人，智勇兼备的人。这种人以真理为准绳，不是任凭剧场的形势为转移，也不是听凭全体观众举手表决，而是取决法律："这就是法律所肯定的而年高德劭的人们的经验所证实为真正正确的道理。"[3] 柏拉图进而提出，要以法律手段来约束文艺。

第三，提倡依法治理文艺。

柏拉图尽管在前期（中期）苦心孤诣地炮制了理想国的蓝

---

① 柏拉图：《法篇》，655D—E。

② 柏拉图：《法篇》，658E。

③ 柏拉图：《法篇》，659E。

图，提出了一系列具体实施的步骤，并呕心沥血地制定了它的理论基础，但当别人问他，这种理想国在人间是否能实现时，连他自己也感到惶惑，承认这种理想国只存在于天上，在人间是难以确证的。

晚年在《法篇》中提出"第二好的国家"，除了取消公有制、公妻制以及保留家庭外，突出了法治、立法、法律的重要性。声称，除非法律高于统治者，否则国家是得不到拯救的。[①] 因为他意识到，权力和智慧能够结合于一身是罕见的；[②] 人性又是自私的，所以必须要有法律。[③] 他结合自己在西西里叙拉古狄奥尼修僭主宫廷的悲剧，一再将这点告诫世人：

> 这种学说的实质是，西西里和其他城邦一样，不应该服从僭主，而应该服从法律的支配。绝对的权力，对行使这种权力和服从这种权力的人，对他们自己和他们的子孙及其后裔，都是不好的，这种企图无论是以任何方式都是充满灾难的。[④]

接着，他把这种法治的精神也贯彻到文艺领域。

在"第二好的国家"中，允许适宜于高贵身体和宽宏心灵的各种舞蹈。从坚持对立面的原则出发，既允许作为模仿可笑事物的喜剧，又允许作为模仿严肃事物的悲剧，因为对立面都不能没

---

① 柏拉图：《法篇》，751。

② 柏拉图：《法篇》，711E。

③ 柏拉图：《法篇》，875。

④ 柏拉图：《第七封书信》，334C—D。

有另一对立面，没有可笑的事物，严肃的事物就不可理解。一个人可以理解这两方面，但要是他多少有些德行的话，就不能在实际行动上同时做到严肃与可笑。正是由于这个道理，他应该学会懂得这两方面，这样就可以避免由于无知而做出不合适的可笑的事，或是说出不合适的可笑的话。

喜剧的宗旨在于逗笑，与丑陋的人物和思想有关，是对丑陋的人物和思想的模仿。因此只应由奴隶们和雇来的异邦人来模仿这类可笑的事物，自由民既不能学习也不能认真地研究这种模仿。这些都要在法律里规定下来，作为关于叫做喜剧的那一类逗笑的娱乐的法规。

悲剧的宗旨在于表现严肃的事物，真正的悲剧"它就模仿了最优美最高尚的生活"。"我们整个政制原先就是按最优美最高尚的生活的戏剧创作建构起来的。"[①] 也就是说，柏拉图将"第二好的国家"和模仿最优美最高尚的生活的悲剧相提并论。由此可见，他不仅肯定了他原先全盘否定的模仿说，而且对作为模仿的艺术品的悲剧作出高度的评价。由此也对悲剧诗人作出了肯定的评价，并将来自异邦的悲剧诗人和作为缔造"第二好的国家"的业绩相提并论："你们是诗人，我们也是诗人，是你们的同调者，也是你们的敌手。"[②] 也即是将悲剧诗人和立法者等几乎相提并论，而他原先是否定荷马，认为诗人不能与斯巴达的立法家莱喀古斯、雅典的梭伦相比拟的。

但是，悲剧要服从法律的支配。声称，最高尚的剧本只有凭真正的法律才能达到完善。因此，来自异邦的悲剧不能直接在市场搭起舞台上演，而是要经过官方的审查："一个城邦如果还没

①② 柏拉图：《法篇》，817B。

有由长官们判定你们的诗是否宜于朗诵或公布，就给你们允许证，它就是发了疯。”[1] 以致这些来自异邦的悲剧将会影响我们城邦中的平民，以此来谈论我们的制度。只有经审查后，是符合我们的制度，不但允许其上演，还按惯例由城邦当局提供一个合唱队，否则就不允许上演。

由此可见，晚年的柏拉图的美学和文艺观点，较之中期出现了显著变化，由否定模仿到否定史诗、悲剧、喜剧，现在则由肯定模仿到肯定史诗、悲剧、喜剧，并甚至进展到将所缔造的“第二好的国家”，同模仿了最优美最高尚的生活的悲剧相提并论。这充分显示出，柏拉图在追求智慧的历程中是充满理性精神，始终不懈怠的，当他一旦认识到新的真理时，他就毫不迟疑地放弃原先的观点。他的一生就是永不疲倦地追求和探讨智慧和真理的一生。这正是柏拉图的整个哲学、美学、文艺学说的精神实质，也是他留给后人的最可宝贵的精神财富。

---

① 柏拉图：《法篇》，817C。

第八章　亚里士多德

亚里士多德的一生是探索智慧的一生，主要表现为对苏格拉底开拓的古希腊哲学发展过程中的理性主义传统的继续和完成。对在他以前的思想家的种种学说和观点都进行了系统的探讨，但决不把它们奉为不可改变的神圣的教条，即便是对崇敬的老师，他既有继承和赞美，也提出了不少尖锐的批评。他的一生可以说是无私无畏追求真理的典范，坚持并指引人们在学术思想领域内充分自由独立地进行思考和探索。他在尊重理性的同时，又重视经验，他对包括诗学在内的许多学科进行了分门别类的研究。他的可贵之处，不在于教给人们以一系列现成的真理，让人们拜倒在面前，而是在总结人类一系列认识成果的基础上，对一系列理论问题进行孜孜不倦的探索，致力于探求智慧，给后世揭示了继续探索的前景。这点，正如我国主持中译《亚里士多德全集》的苗力田教授在他的"序"中所说的那样：

我们说，亚里士多德是古希腊哲学的集大成者，并不是因为他建立了一个无所不包的体系，宣示了几条永恒不变的真理，而是因为他把希腊哲学爱智慧、尚思辨的精神，也就是追求知识、探索真理的精神，充实了，具体化了，发扬广

大,……亚里士多德的哲学尊重经验,跟随现象,最后归于理智和思维。①

我们将努力遵循亚里士多德这种热爱和探索智慧的精神,来探索亚里士多德的美学思想。

第一节 探求智慧的一生

亚里士多德的一生(公元前384—前322),是处于希腊城邦制日趋衰亡和奴隶制大帝国日趋形成的时期。

一 青少年时期

亚里士多德(Aristotles)出生于希腊北部的斯塔吉拉城,离爱琴海仅三英里,是希腊伊奥尼亚人的后裔。他的父亲尼各马科(Nicomachus)系出希腊神话中的神医阿斯克勒庇俄,曾是当时马其顿国王阿明塔斯三世(前393—前370在位)的御医和亲密的朋友,后者是后来的腓力二世(前359—前336在位)的父亲和亚历山大大帝(前336—前323在位)的祖父。亚里士多德少年时期随父在马其顿宫廷中生活,接受良好的教育,并和腓力结下深厚的友谊,以致后者礼聘亚里士多德做他的儿子亚历山大的老师。

① 苗力田主编:《亚里士多德全集》,第1卷第2页,中国人民大学出版社1990年。

出自医学世家的亚里士多德，从小就接受了医学方面的教育和训练，并且具备了行医的能力。正是严格的医学训练培养了亚里士多德特别重视经验事实，具有敏锐的考察、收集和分析的能力，这些对亚里士多德思想的形成和发展是十分重要的。

在亚里士多德所受的早期教育中，除了以希波克拉底（约公元前460—前377）的学说为主的医学教育外，德谟克利特的自然哲学也可能是主要内容之一，并深受其影响。他后来将德谟克利特和柏拉图相比较时谈到：

> 柏拉图只是考察了生成和消灭的条件，没有讨论所有的生成，只是谈到元素的生成。……一般说来，除德谟克利特外没有一个人不是以肤浅的方式讨论这个问题。德谟克利特不仅探究了这所有的问题，而且从一开始就按自己的方式作出了区分。[①]

二　柏拉图学园时期

亚里士多德于十七岁（即公元前367年）时来到雅典，进入柏拉图的学园，追随柏拉图长达二十年之久，直到柏拉图于公元前347年去世后才离开。

关于亚里士多德和柏拉图师生之间的关系，历来就有争议。根据文献记载，他们彼此在生前就有龃龉，以致柏拉图牢骚满腹

① 亚里士多德：《论生成和消灭》，$315^{a}29$—$^{b}1$。

地说:"亚里士多德像小马驹生来对它母亲那样踢我。"[1] 第欧根尼·拉尔修也记载到:"亚里士多德是柏拉图的最有天才的学生。"[2] 有些传记资料也证实了柏拉图生前重视亚里士多德:在柏拉图要开始讲演时,如果亚里士多德到了,他就说"开始讲课,听众到齐了"。如果亚里士多德缺席,他就会说,"有才智的人还没有来",或"听众是聋子"[3]。历史证明,后面这些肯定意义上的记载,更符合实际情况。亚里士多德日后在悼念其学园时期的同学、塞浦路斯的欧德谟斯的挽歌中,依然倾吐了他对老师的崇敬缅怀之情,颂扬柏拉图:是一个纯洁无暇的人,如今已难以寻觅。[4]

人们对他们师生关系的理解,可能出自传诵一时的名言:"吾爱吾师,吾尤爱真理。"这是事实,亚里士多德在《尼各马科伦理学》中讨论到普遍的善时提到,理念论虽然是他的朋友(指柏拉图)提出来的,尽管真理和友谊同样都是可贵的:

> 不过作为一个哲学家,较好的选择应该是维护真理而牺牲个人的友谊。两者都是我们所珍爱的,但人的责任却要我们更尊重真理。[5]

亚里士多德的一生正是体现了柏拉图学园崇尚自由思想自

---

① 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第5卷第1章第2节。

② 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第5卷第1章第1节。

③ 克鲁斯特:《亚里士多德生平和佚著辨解》,第1卷第104页,伦敦1973年。

④ 详见本卷第七章第一节。

⑤ 亚里士多德:《尼各马科伦理学》,1096^{a}11—17。

由争辩的精神。这点，集中体现在对理念论的探讨上。柏拉图自己在晚期也对中期的理念论进行过认真而详尽的自我批评，亚里士多德早在学园时期就并不完全赞同理念论，如在这时期公开发表的对话体著作《论哲学》中，对理念论就持保留态度。亚里士多德的这种"吾爱吾师，吾尤爱真理"的理性精神，体现了古希腊苏格拉底以来的优秀精神，以后并成为西方文化中的精萃。

但是，最后促使亚里士多德离开学园的原因，是柏拉图死后由其外甥斯彪西波（约公元前409—前339）继承学园的领导。亚里士多德就和塞诺克拉底（公元前396—前314）等学者们离开学园奔赴他处。

三　游历时期

公元前347年柏拉图去世，亚里士多德就应阿塔纽斯（今属土耳其）的僭主赫尔米亚（生卒年不详）的邀请来到小亚细亚。由此到公元前335年重返雅典建立吕克昂，前后共计十二年为他的游历时期。

前三年随赫尔米亚一起，后去米提利尼。接着于公元前343—342年间到马其顿腓力二世的宫廷，担任亚历山大的教师八年。接着回雅典创建吕克昂执教十二年。[①]

亚里士多德在这十二年的游历时期，进行了大量动物学研究，制作标本和进行了许多观察和实验，详细记载在他的《动物志》等著作中。而那些更为严格的哲学著作则是后来撰写的。[②]

---

① 克鲁斯特：《亚里士多德生平和佚著辨解》，第1卷第16页。

② 《亚里士多德著作集》，牛津英译本，第4卷第7页。

由此可见，亚里士多德的思想发展历程是，在学园长期学习和执教的基础上，又通过对自然界有关事物进行长期考察，收集和分析大量经验事实才作出理论结论，所以他的哲学和柏拉图相比较，带有浓厚的经验论成分。

四 吕克昂时期

公元前336年马其顿国王腓力二世被暗杀，他的儿子亚历山大继承王位，平定希腊等地的叛乱后，立即实施东征。而亚里士多德则于公元前335—334年重返已处于马其顿统治下的雅典，创建吕克昂学院，在这里从事教学和研究活动十二三年，这是他在学术活动上的鼎盛时期。在从事并组织教学和研究工作的同时，写下许多学术著作。直到公元前323年亚历山大去世，雅典出现反马其顿运动，亚里士多德才被迫离开雅典，渡海到优卑亚岛他母亲的故乡居住，不久即于公元前322年去世。

吕克昂地处雅典城东北郊，距柏拉图学园所在地阿卡德摩不远。这里原是供奉吕克欧斯的阿波罗神和缪斯女神的所在地，有一片丛林。亚里士多德在这里盖了一批建筑物，其中有一所有顶盖的院子叫 Peripatos，这所学院也因此被叫作 Peripatekos。但也有记载认为，亚里士多德经常在这里和学生们一起散步共同讨论哲学问题，因此称亚里士多德的吕克昂成员及其学派为“漫步学派”(也有异译为“逍遥学派”的)。吕克昂的教学和研究活动，大体和柏拉图的学园相似，它既是进行教学又是规模相当大的研究机构。它有一整套管理的规章制度和实施管理的委员会，每十天选出一人主持吕克昂的日常工作，每月定期举行共餐会。

亚里士多德这次重返雅典享有盛誉。由于他的斡旋，雅典免遭马其顿的毁灭性打击，所以雅典人集会通过为他在卫城树立纪念碑，以颂扬他"对雅典人民的贡献，为了他们的利益与腓力王斡旋，为城邦作了出色的贡献"①。

据说，亚里士多德的教学活动通常是这样进行的：上午率领一些有学问的朋友和学生，边漫步边讨论一些深奥的学术问题"acrotic"，可以称为"深奥的学说"；下午则在柱廊下对广大的初学者和旁听者作公开讲演，称为"exoteric"，可以称为"通俗的学说"或"公开的学说"。也有学者认为，亚里士多德生前写定并公开发表的著作属于"exoteric"，而他生前留下的那些讲稿经后人编定的著作则属于"acrotic"。吕克昂时期是亚里士多德学术观点成熟时期，也是他专心研究各种学术问题并有丰富收获写下许多著作的时期。因此，学者们常将他的成熟的著作归于这个时期。

五　著　　作

根据古代传记作者第欧根尼·拉尔修的记载，亚里士多德具有全面的才能，所以著作极多，总计有《论正义》等共164种、400卷、445270行之多。②

但亚里士多德的手稿和著作的命运，截然不同于柏拉图，后者的全部著作都被完整地保存了下来，而亚里士多德则命运多蹇。据传，公元前322年亚里士多德去世后，吕克昂由其学生塞

① 杜林：《古代传记传统中的亚里士多德》，第215页，哥德堡1957年。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家生平和学说》，第5卷第22—27节。

奥弗拉斯特(公元前371—前286)主持。后者去世后,将亚里士多德的稿本和著作托付给斯开普斯的纳留斯(生卒年不详),后者将之带回小亚细亚的故乡,公开展览,任人抄传。后来为避免当时帕加马国王的征用,将这批书稿藏于地窖。直到公元前一世纪才被重新发掘出来带回雅典。公元前86年苏拉(公元前138—前78)攻占雅典后,又被劫回罗马。后来又转手到文法学家提兰尼奥的手中,准备编辑传抄。但由于经过两百多年岁月的腐蚀,这批稿子已经面目全非,加上誊抄不善所以讹误百出,因此稿件内容次序、写作先后等已完全难以辨别。直到转入吕克昂第十一任主持、罗得岛的安德罗尼珂(约公元前一世纪)之手,才于公元前60年左右,根据当时流行的分类归纳法,将它们加以编排。安德罗尼珂编定的亚里士多德著作集,后来又失散了,甚至连目录也未被保存下来,以致亚里士多德的著作长期湮没无闻,几乎不再被人所知。

公元六世纪初,才出现波埃修(约公元480—524、525)的亚里士多德的《范畴篇》、《解释篇》等的拉丁文译本。直到十二世纪以后,西方人士通过阿拉伯哲学家阿威罗伊(1126—1198,即伊本·路西德)重新见到了亚里士多德的著作,并从希伯来语转译为拉丁语。到了十四世纪末年,才由出版家出版了原希腊语的亚里士多德的著作,不过其中的《诗学》直到1500年才被人们所知。

现存亚里士多德全部著作共四十七种,经学者们的考释,其《论宇宙》等十三种是后人托名的伪作,但仍具有很高的文献参考价值,所以依然被编进《亚里士多德文集》。公认的版本是由柏林科学院授命,在贝克尔主持下编定的五大卷(1831—1870)。其中前两卷为亚里士多德著作的希腊语文本,两卷共计1462页,

每页分为 a、b 两栏，每栏约 35 行左右，从而被学术界公认为亚里士多德著作的标准页码。[①]

亚里士多德和归诸亚里士多德名下的全部著作，大体可以分为三类。(1)亚里士多德自己发表的早期著作。大部分属于对话体裁，包括：《会饮篇》、《智者篇》、《欧德谟篇》(即《论灵魂》)、《哲学劝学篇》、《论财富》、《论教育》、《论血缘相通》、《亚历山大》、《论诗人》、《论哲学》、《论正义》。逻辑著作包括：《论问题》、《划分》、《范畴》、《论对立》。哲学著作包括：《论善》、《论理念》、《论毕达哥拉斯学派》、《论阿尔基塔斯》、《论德谟克利特》等。以上这些著作都已佚失，有罗塞和罗斯等的辑佚。(2)亚里士多德本人或与他人合作收集的历史和科学资料的笔记或摘记。大部分已佚失，仅留少数残篇。如收集的 158 种政制集，其中仅存《雅典政制》。(3)后人整理而保存下来的亚里士多德生前的讲稿等，成为现存亚里士多德著作的主要内容。包括逻辑学著作：《范畴篇》(疑伪)、《解释篇》、《分析前篇》、《分析后篇》、《论辩篇》、《辨谬篇》，后人将这些著作编定为《工具论》一书。自然哲学和自然科学方面的著作：《物理学》、《论天》、《论生灭》、《气象学》、《动物志》、《动物的生殖》、《动物的构造》、《论灵魂》等。形而上学方面的著作：《形而上学》。政治学和伦理学方面的著作：《尼各马科伦理学》、《大伦理学》(疑伪)、《欧德谟伦理学》和《政治学》等。美学和修辞学方面的著作：《诗学》、《修辞学》。其他托名亚里士多德的伪作有：《论宇宙》(可能是公元前 100—前 50 年之间的著作)、《问题集》(可能是汇编于公元五、六世纪)、《论色诺芬尼、芝

① 关于亚里士多德著作流传、编定的情况，详见苗力田主编《亚里士多德全集》，第 1 卷"序"。

诺、高尔吉亚》(可能写于公元一世纪)等。

六 学科分类

亚里士多德是经验论的理性主义者,"经验的自然科学家和希腊人中第一个百科全书式的学者"[①],几乎掌握了到他那时为止的人类所获得的全部知识,并将它们分门别类地进行独立的研究,从而成为许多学科的创始人。

亚里士多德将知识分为三类:理论的、实践的和创制的。

第一类,理论的(speculative)。"理论"的希腊语是 theoria,本义是凝视或凝神观照,它是一种不为其他实用目的而只为知识本身的知识:"理论知识的目的在于真理,实践的知识的目的则在其功用。……永恒事物的原理常为最真实原理(它们不仅是有时真实),它们无所赖于别的事物以成其实是,反之,它们却是别的事物所由成为实是的原因。"[②] 亚里士多德认为这是最高贵的静观的知识。理论知识又分为三类:第一哲学(形而上学)或神学、数学、物理学。物理学是研究那些运动着的而又不能和质料分离的事物(即现象世界中的具体事物),数学是研究那些不运动的却又是在质料之中不和质料分离的东西(数)的,只有第一哲学才是研究那些本身并不运动而且可以和质料分离(即抽象)的东西的,它是最崇高的知识。[③] 他又将自身不动而又分离的存

① 马克思、恩格斯:《德意志意识形态》,《马克思恩格斯全集》第3卷第146页。

② 亚里士多德:《形而上学》,993^b19—30。

③ 亚里士多德:《形而上学》,1025^b27—1026^a21。

在，能够推动他物运动的叫做"不动的动者"，也就是神，所以这门最高的学问又叫做神学。他也将第一哲学说成是研究"存在"的学问，它的对象是"作为存在的存在"。这样的学问在哲学上称之为"ontology"（一般译为本体论）。

第二类，实践的（praktike）。实践的知识只研究行动本身而不管行动的结果。实践的知识又分为三类：伦理学、理财学、政治学。亚里士多德在《尼各马科伦理学》第六卷第五章专门讨论到"实践智慧"的特征：具有实践智慧的人，善于考虑对自己是好的和有益的事情，不过所考虑的不是部分地在某个方面有益，如对人体的健康和强壮有益的事情，而是对整个生活有益的事情。所以一般地说，能深思熟虑的人就是有实践智慧的人①。实践知识和第三门知识（创制知识）是两类不同的知识，"实践所以不是技艺，因为技艺和实践种类不同，良好的实践本身就是目的。总而言之，它就是关于对人的善和恶的真正理性的实践品质"②。

第三类，创制的（poietike）。创制的知识是和实践紧密相联系的。创制也是一种实践活动，具有创制的特长，善于创制是一种理性的品德。创制的实践和伦理的实践是有区别的。伦理实践的目的，只在于实践本身，创制实践的目的和价值，则在于产品。例如，创制诗的目的和价值，是在诗篇中。创制和第一类理论学科的求知活动也不同，后者的对象是永恒不变的，是作为真理的真理。创制活动的对象则是可变的，如果对象不可变，那么创制活动也就无法进行。他还认为，创制的技艺广义地说，就是给予原料（质料）以形式。创制的对象有两种，它或者是完成自然

① 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，$1140^{a}25$—31。

② 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，$1140^{b}2$—8。

所不能完成的东西，或者是模仿自然已经完成的东西。人到世界上来，被赋予几乎获得一切技艺的能力，并且有了两只手，这是一切工具的工具。

由于包括诗在内的文学艺术是属创制知识（创制学科）的领域，有关它的特征，将在本章第五节进行具体的讨论。

七 亚里士多德和柏拉图

研究亚里士多德的哲学和美学思想，首先就碰到和他的老师柏拉图的关系问题，这是不能回避的重要问题。

黑格尔就谈到过当时十九世纪初欧洲流行的看法，将他们两人的哲学看成是互相对立的。柏拉图是唯心主义的，以理念、理想为原理（本原）；亚里士多德则是实在论者，将灵魂看作是一块白板，它的一切规定都是完全被动地从外界接收过来的，他的哲学是经验论的，而且是最坏的洛克式的经验论等等。黑格尔不同意诸如此类的论断，认为从柏拉图和亚里士多德这两种貌似不同的哲学中，可以看出它们有深邃的共同点："实际上亚里士多德在思辨的深度上超过了柏拉图，因为亚里士多德是熟识最深刻的思辨唯心论的，而他的思辨的唯心论又是建立在广博的经验材料上的。"[①] 著名的德国希腊哲学史家策勒（1814—1908）则进一步明确地将亚里士多德的哲学，看成是苏格拉底—柏拉图的哲学的继续和完成：

亚里士多德一贯设定苏格拉底—柏拉图的理念的哲学

① 黑格尔：《哲学史讲演录》，第2卷第270页。

特征的总的观点，他的任务只是在这个总的路线上建立更完全的知识系统，他用有更精确定义的指导原则，用更准确的方法，用更广泛和日益增进的科学材料来建立这种系统。在他自己的著作中确实很少表现出同意他的老师，而是经常同柏拉图的观点进行争辩，可是实际上他对柏拉图是同意大于分歧。只有将他的整个体系看作是柏拉图体系的发展和进步，是由苏格拉底建立、由柏拉图推进的理念的哲学的完成，我们才能理解亚里士多德。①

的确，只有将亚里士多德的哲学看成是苏格拉底—柏拉图的哲学的继续和完成，才能正确地理解亚里士多德，在美学和文艺理论等方面，也同样如此。策勒并进一步指出，亚里士多德不同于柏拉图的特点在于他：

不仅是一位最高思辨的哲学家，同时也是一位最精确和不知疲倦的观察者，是在这个世界上所知道的一位最博学的人。在他的一般学说中，他认为经验是思想的先行条件，思想材料都从知觉中产生，所以在实践上他为自己的体系提供了广阔的经验知识基础，将他的哲学建立在对事实材料的全面评估上。特别是关于自然学说，他认为我们应该首先知道现象才能寻求它们的原因。②

由此，策勒认为亚里士多德和柏拉图的根本区别在于：

---

① 策勒：《亚里士多德和早期漫步学派》，第1卷第162页，伦敦1897年。

② 策勒：《亚里士多德和早期漫步学派》，第1卷第175页。

> 柏拉图对于从理念下降到现象世界中的个别事物很少兴趣，对他来说只有纯粹的理念是哲学知识的唯一本质对象。亚里士多德承认科学知识必然是关于事物的普遍本质的，但是他不停留在这一点上，他认为从普遍推演个别是哲学的特殊任务。科学必须从一般的不确定的东西开始，但必须进入确定的东西。它必须解释材料，解释现象，所以它不能忽略任何东西，即使是毫无意义的东西，因为那里可能有知识的无穷宝藏。①

的确，苏格拉底—柏拉图—亚里士多德共同完成了“理念的哲学”，即承认有普遍的必然的理性知识，这是哲学的对象。但他们彼此确又有不同，柏拉图只承认普遍的理念而忽视世界中的个别事物，而亚里士多德则强调普遍知识只能从个别事物中获得，所以他重视个别事物，重视经验事实。因此，亚里士多德，既不是一般意义上的经验主义者，也不是一般意义上的理性主义者，而是经验论的理性主义者。这是包括美学在内的亚里士多德思想的根本特征所在。正像著名学者陈康(1902—1990)指出的那样，亚里士多德确是深受柏拉图的深刻影响。

> 在亚里士多德寻求智慧的过程中，柏拉图的影响之广是惊人的。在这项研究中，亚里士多德思想的每一个主要方面都以柏拉图哲学为背景。②

---

① 策勒：《亚里士多德和早期漫步学派》，第1卷第166—167页。

② 陈康(陈忠寰)：《智慧——亚里士多德寻求的学问》，第387页。

这种影响显示为重视理性思辨，但另一方面又显示出他自己固有的重视经验事实的特征。这两方面，贯彻在他的整个思想体系及各个发展时期。所以我们认为，如果说苏格拉底—柏拉图—亚里士多德开创了西方理性主义哲学的传统，那么亚里士多德是最早的一位经验论的理性主义哲学家。

第二节　本体和美

相比较而言，对作为模仿品的艺术持否定态度的柏拉图，对美的理论是倾心关注的，而对艺术持肯定态度的亚里士多德，对美的理论则缺乏系统的讨论。由此而来，哲学史家和美学史家们更多地关注亚里士多德的艺术理论，以致无视或忽视他的有关美的理论，特别是有关美的形而上学理论。

策勒在讨论到亚里士多德的"艺术哲学"时指出，亚里士多德的艺术哲学像柏拉图一样，不是建立在抽象的美的概念的基础上，而是建立在艺术的基础上的，但最后，关于美的概念依然是模糊的和未曾加以定义的。"于是，亚里士多德在《诗学》的开始，将美完全撇在一边，从对艺术的本性的考察开始。"① 克罗齐虽然肯定亚里士多德在美学理论上的历史地位，但依然无视和低估他对美的理论的贡献：

> 真正的美学，表现的科学的探求可追溯到（还不包括柏拉图的一些光辉的、但是偶然的研究，如诗人应编造寓言，

① 策勒：《亚里士多德和早期漫步学派》，第2卷第300页。

而不是推理)亚里士多德那里,虽然这些探求根本不取决于他关于美的很少和无力的思辨。①

相比之下，塔塔科维兹在肯定亚里士多德的艺术理论长时间来成为美学史上最为人所接受的篇章的同时，惋惜他的美的理论却始终是不引人注目的，因为他对这个问题的论述是偶然的和不连贯的，而美学史家必须从零散材料中重构一个理论体系。

接着他就试图重构亚里士多德的美的理论的体系。但他却错误地将这种重构的出发点,建立在他自认为的亚里士多德的关于美的所谓"定义"上:

道德上的美或高尚,由于其自身的原因而为人所向往,同时那也是值得赞美的东西,或者说,其为善,因为是善而令人感到愉快。②

接着他作出了如下的简化:"美是自身就具有价值并同时给人以愉快的东西。"并循此作出了他自己的解释:这样亚里士多德就把他的美的定义,建立在这两种属性上——(1)把美解释为其价值在于自身而不在于其效果的东西;(2)把美解释为提供愉快的东西。也就是说,美不但具有价值,而且也是因此引起欣赏或赞

① 克罗齐:《美学的历史》,第13页,中国社会科学出版社1984年。

② 亚里士多德:《修辞学》,1366ᵃ34—35。译文依据塔塔科维兹采纳的杰布的英译文,但收入牛津版英译的《亚里士多德文集》中的罗伯茨的英译文中根本未出现"道德上的美",而是译为"高尚"(the noble)。罗念生和颜一的中译也只是相继译为"高尚的事"和"高尚的事物"。

美的东西。这第一种属性(自身价值)构成了美的种,第二种属性(令人愉快)构成了美的属差。[1]

这里即便撇开译文产生的歧义不谈,塔塔科维兹仅仅依据他所理解的亚里士多德关于"道德上的美",推论为是亚里士多德对美所下的定义,这显然是片面的,尽管他将这段话与种("自身价值")和属差("令人愉快")联系起来。更其错误的是,他未将亚里士多德关于美的理论,与亚里士多德的整个体系,特别是他的第一哲学联系起来。实际上,亚里士多德关于美的理论,决不限于"道德上的美",而是拓展得非常广泛,不仅涉及到人和自然,人的事业、艺术和社会领域,而且涉及到神的美、宇宙的美、道德序列中的美,以及形式序列中的美;不仅涉及到可感的感性的美,而且还涉及到可知的、理性的美。亚里士多德的关于美的理论,是与他的第一哲学,尤其是与本体的学说紧密地联系在一起的。所以在讨论其美的理论以前,有必要先概述其本体学说。

一　关于本体的学说[2]

亚里士多德在西方哲学史上第一个明确地将哲学当作一门独立的学科,给它以最高的地位,将哲学(他称之为"第一哲学")

---

① 塔塔科维兹:《古代美学》,第150页。

② 关于亚里士多德的本体学说,除了亚里士多德本人的原作,主要依据汪子嵩的论文《亚里士多德》(见《西方著名哲学家评传》第2卷,山东人民出版社1984年,第1—76页)和专著《亚里士多德关于本体的学说》(三联书店1982年)。

的对象确定为"作为存在的存在"①,从而将哲学和其他学科明确区别开来。

这里的"存在",希腊语"on"的原义是"是"。凡我们可以说"这是什么"的东西,它就是"是",即"存在"。因此,不但一切客观实在的东西,即使是只能在思维中出现的东西,也都可以说是"存在"。在这个意义上,包括亚里士多德在内西方哲学中一般讲的"存在",和辩证唯物主义用作与意识对立的"存在",含义是不同的。亚里士多德认为"存在"是有各种各样的、各门各类的特殊性的,将每一类"存在"分割开来进行独立的研究,便可以成为各门独立的学科,他因此而成为许多门学科(如专门研究与逻辑、道德、政治有关的"存在"的逻辑学、伦理学、政治学等)的创始人。他认为,除了这样各门各类的存在以外,还有一类"存在",它不具体属于哪一门哪一类,却是那些具体的门类的存在都不可少的,是研究各门具体学科的前提,那就是"作为存在的存在"是哲学的研究对象,它实际上就是最一般的存在,它是摒弃了生物、天文、伦理、政治、诗等等研究对象具体特性以外的一般存在。亚里士多德进而将这一般的存在分为两类:一类是运动着的"存在",以及和运动有关的东西,如时间、空间、有限、无限等等,是"第二哲学"研究的对象;另一类是不变的"存在",是"第一哲学"研究的对象。

---

① 这里继续采用传统的译名,但将希腊语 to on (英译为"to be")译为"存在"极易引起误解。国内专门研究希腊哲学的前辈学者汪子嵩等都倾向于将其改译为"是",将"作为存在的存在"改译为"是者之为是者"或"是其所是"。详见王太庆论文《柏拉图关于"是"的学说》(见台湾大学哲学研究所《哲学杂志》季刊第21期,1997年8月);苗力田主编《亚里士多德全集》第七卷,人民大学出版社1993年(第33页注①和"后记"),以及即将出版的《希腊哲学史》第三卷(人民出版社)。

接着对"作为存在的存在"进行了分析。在《范畴篇》中，从逻辑上和本体论上对这最一般的存在进行分类，认为本体（中译异译为实体）是中心，其他数量、性质、关系、地点、时间、姿态、状况、活动、遭受等九个范畴作为属性，都是表述作为主词的本体的宾词，它们是不能离开本体而独立存在的："因为，除了本体以外，没有一个别的范畴能独立存在，所有别的范畴都被认为只是本体的宾词。"① 这样，亚里士多德在西方哲学史上率先将本体和属性区别了开来，认为只有本体才是中心，从而开创了以存在和本体为主要对象的本体论研究。

亚里士多德在早期著作《范畴篇》中提出的有关本体的学说，表明他的哲学的出发点是唯物主义的。肯定有两类本体：个别的本体，指的是个别事物是"第一本体"；一般的本体则是第二本体。而在一般的本体中，"属"（人）的本体性又高于"种"（动物）的本体性。个体—属—种的本体性是依次逆减的，只有个别的具体事物才是第一性的本体，一般是依靠个别而存在，这是健全的合乎常识的唯物主义观点。他并将这种唯物主义的本体观贯彻到认识论。在《范畴篇》第七章中明确承认，知识的对象是先于知识而存在的，感觉的对象也是先于感觉活动而存在的。

但是亚里士多德和一切旧唯物主义者一样，不懂得运动的根源就在于物质本身，因而从运动着的物质以外去寻找运动的根源："不动的动者"（神或理性），加之在个别和一般的关系问题上摇摆不定。先是认为个别先于一般，后来又认为一般（形式）先于个别，从而将《范畴篇》中"第一本体"和"第二本体"的说法倒置过来，终于陷入唯心主义。

---

① 亚里士多德：《物理学》，185a32—33。

亚里士多德在《形而上学》中声称，既然运动是永恒的，就必然有永恒的本体，而一切具体的事物都是有生灭的，所以，永恒的本体不能是具体的事物，只能是另外一类本体“努斯”(nous，理性)。“努斯”的对象就是“善”[1]，它是万物所努力追求要达到的目的。“善”是至高无上、完美无缺的；它本身是完全的现实性，是没有任何运动和变化的，所以是不动的。但它却吸引了万事万物，它们都是为了要达到这个目的(“善”)而运动。它就是“不动的动者”，万物的最高目的，也就是万物的“第一推动者”。“努斯”(理性)的对象是“善”，“努斯”(理性)自身也是最好的，也就是“善”。就“努斯”(理性)和它的对象同为“善”这一点而言，理性(思维)和它的对象是同一的。因此，“善”或“努斯”(理性)也就是神。这样，亚里士多德也就接受了带有神学色彩的目的论。

亚里士多德还致力于探讨万物的本原问题。在他以前有两种回答：一种是唯物主义的回答，认为本原就是组成事物的物质性元素，从水、气、土、火到“根”，“种子”，一直到原子；另一种是唯心主义的回答，认为本原应该是一般的原则，如“数”、“一”、“存在”、“理念”。亚里士多德将范畴加以区别后，指出所谓本原的问题，实际上也就成了何者是真正的本体问题。他在《形而上学》中一改原先《范畴篇》中所持的唯物主义观点而转向唯心主义，声称有三类本体：质料、形式，以及由质料和形式相统一而组合成的个别事物。

亚里士多德所说的质料，也就是原先古希腊唯物主义哲学家们所说的物质性的元素。但他认为，将具体事物的各种形式(即各种规定性)一一剥掉，最后才得出无形式的纯粹的质料，即

---

① 有时也说成是“美”，这点将在下面讨论美的本质时阐述。

没有任何规定性的纯质料。亚里士多德还认为有一种非物质性的质料，如在“人”的定义——“两足的动物”中，“动物”（“种”）是质料，“两足的”（“属差”）是形式。所以不能将亚里士多德所讲的“质料”，简单地混同于一般所讲的“物质”。他所说的形式，主要是指事物的本质，即决定这个事物之所以成为这个事物的。最普遍的范畴如“存在”和“一”不能是本体，因为它们不能是任何事物的本质。柏拉图只是为许多个别可感事物肯定了一个同名可知的理念，认为它就是个别事物的本质，认为张三、李四这样个别的人的本质就是“人的理念”。在希腊文中“理念”、“属”、“形式”都是同一个词 eidos。但亚里士多德超出柏拉图，他不只是空洞地提出了一个没有内容的“人”作为形式，而是为它下了一个定义：“人是两足的动物”。声称，事物的本质是用公式作出的定义来表述的，“两足的动物”就是人的定义。公式或定义即希腊文的“逻各斯”（logos）。

这里，亚里士多德推进了以苏格拉底和柏拉图为代表的人类的认识进程。苏格拉底最早致力于寻求事物的定义，但他只是消极地从对方的对话中找出矛盾，还未积极地求得普遍的定义。而柏拉图只是找到了同名的“理念”，认为，一切美的事物之所以成为美的，是由于它们分有了“美的理念”。这个美的理念究竟是什么东西？柏拉图并没有作出任何实质性的回答。所以亚里士多德认为它只是个空洞的名词，正像一个人要计数，看到被计数的事物太多了，数不过来，就提出另一类东西（即同名的理念），将要被计数的事物增加了一倍，那是毫无用处的。接着，亚里士多德给柏拉图的那个空洞的名词（即理念）以内容，他提出的形式（也就是柏拉图的理念，在希腊文中是同一个词 eidos）是有内容的，那就是定义。“人的理念”就是：“两足的动物”，或“人是理

性的动物”,或“人是政治的动物”。这就是人的本质。探求事物的本质,是各门学科的最重要的任务,它也一直成为西方哲学和各门学科的主题。

前面已提到,亚里士多德在《形而上学》中提出有三类本体:质料、形式,以及由这两者相统一而组成的个别事物。他进而比较这三者的本体性的高低。声称:如果就本体作为基质(hypokeimenon,中译异译为“底层”)、即在现象背后的支持者,那就应该承认质料是最后的本体,因为再没有别的东西在它的背后了。一切别的范畴都可以表述质料,而质料却不表述任何别的东西。但是,他说:作为本体它还有个更重要的特征,即它的个体性,它是个别的、独立(分离)存在的。按照这点,质料就不算本体,因为质料是没有任何规定性的东西,它既不是这一个,又不是那一个,人们根本不能将它和别的东西区别开来。所以,就本体的个体性这个特征而言,个别事物和形式才具有个体性,它们比质料更是本体。至于个别事物和形式相比较,那么具体事物是在后的,形式是在先的:“由形式和质料组合起来的本体可以不谈,因为显然,它在本性上就是在后的。”[①] 因为,个别事物的个体性不能来自质料,只能来自形式,正是由于形式,才使某个别事物不同于其他事物,才能将它和其他事物区别开来。所以从本体的个体性特征而言,只有形式才是第一本体,个别事物是在后的。

亚里士多德批判了柏拉图认为的,理念是先于个别事物以外独立存在的看法,而他自己则认为形式是在个别事物之中,是个别事物的一个组成部分。但他有时也说形式可以独立存在,意

① 亚里士多德:《形而上学》,1029ᵃ31—32。

指人们在思想中可以将形式从具体事物中抽象出来而独立存在。也就是说，形式只能在思想中分离存在，而不是在实际上可以分离存在。亚里士多德以“一般在个别之中”去反对以柏拉图为代表的“一般在个别之外”，在这点上他是正确的。但他却又认为在个别事物之中的一般是先于个别、决定个别的，正是在这点上，他又重蹈柏拉图客观唯心主义的覆辙。

亚里士多德认为个体事物是形式和质料相统一的结合，而形式是先于质料的。他用现实—潜能说来说明它们的相互关系。声称质料只能是潜能的存在，只有形式才是现实的。所谓“潜能”有三种含义：(1)它是一种“能”，即具有能成为某种东西的能力，如大理石有能成为雕像的能力；(2)它是一种可能性，即可能成为这样，也可能不成为这样，大理石可能成为雕像，也可能不成为雕像；(3)它是潜能，即它只是一种潜在的可能的能力，而不是现实的能力。大理石只是潜在的雕像，它自己不能够成为现实的雕像，所以大理石只是雕像的质料，只有在它以外的形式，才能使它成为一座雕像。因此，在亚里士多德看来，质料只能是被动的，而不是主动的。因为亚里士多德所说的质料，就其基本意义说，相当于唯物主义者所说的物质。但他认为物质只是一种潜能，一种可能性，它只是被动的，没有能动性。所谓“现实”，意指：(1)“埃奈季亚”(energeia)，意指活动，它不是潜能的、被动的，而是主动的能力；(2)“隐得来希”(entelechia)，意指达到目的、实现目的。由此可见，在亚里士多德看来，主动性完全在于形式：形式作用于质料，质料接受了形式，大理石变成为雕像，也就是达到了目的。亚里士多德认为形式先于质料，将活动的能力、主动性、现实性都归于形式，而质料只是一种消极被动的可能性。这就是使得他在批判了柏拉图的客观唯心主义的理念论后，自己

也同样陷入客观唯心主义的根本原因。

作为亚里士多德哲学体系的本体说，即形式—质料说，既有辩证法又有僵死的形而上的因素。他认为形式和质料是对立的，但是这种对立是相对的而不是绝对的。例如砖瓦，对于房屋来说是质料，但对于构成砖瓦的泥土来说又是形式。任何具体事物，对于比它更高一层的事物来说，它是质料，但对比它更低一层的事物说，它又是形式。因此，就整个世界来说，从质料到形式，是一个一层一层不断发展的系列。特别是他又用现实和潜能这一对范畴来说明形式和质料的关系。质料仅是一种潜能，只是被动的，是可能性，是潜在的能力，它要使自己得到实现，必须获得形式，才能达到自己的目的。形式是运动，是主动的能力，它要实现自己，才能完成自己的目的。因此，潜能总是趋向现实，现实也总是在潜能中完成。潜能不能离开现实，现实也不能离开潜能。潜能和现实彼此是有区别的，但是在具体事物中它们又是密切不可分的。潜能就是还没有实现的现实，现实则是已经实现了的潜能。潜能不断向现实推移，从潜能到现实，是一个不断运动变化的发展过程。所以，亚里士多德的哲学体系是一个运动变化的发展的体系。也正因为这样，恩格斯高度评价了亚里士多德。

> 两个哲学派别：带有固定范畴的形而上学派，带有流动范畴的辩证法派（亚里士多德，特别是黑格尔）。①

但是，亚里士多德并没有将辩证法思想贯彻到底。从潜能向现实的发展过程本来应该是没有终结的，但他却设置了最后的

① 恩格斯：《自然辩证法》，《马克思恩格斯全集》第20卷第545页。

终极，肯定最后有一个没有质料的纯形式、不带任何潜能的纯现实，即“不动的动者”，也即是神。这也就是他的辩证法中形而上的、僵死的东西，以后不但被中世纪经院哲学抓住不放，而且也被黑格尔利用来构成他的“绝对理念”。亚里士多德的关于美的形而上学学说，正是与他的本体学说密切相关联的。

二　美：原动者、理性、神

迄今为止，哲学史家和美学史家们很少注意到要将亚里士多德有关美的理论，与他的第一哲学、尤其是他的本体学说联系起来。[①] 实际上，亚里士多德是将美与他的第一哲学的有关理论紧密结合起来的，从而显示出美的理论在他的体系中确是占有重要地位。

亚里士多德的著作所涉及到的美，其领域广阔，既有涵盖一切的形而上意义的美，又有审美意义、日常生活或城市建设的美，以及美的构成等等。因此有必要进行具体的阐述。这里结合他的本体学说，先讨论他的第一哲学意义上的、即形而上学意义上的美。

正像他在《辩谬篇》一开头，谈到诡辩式反驳的问题时指出的那样：有些人具有良好的体质，而有些人则徒有其表，那只是粉墨妆点、乔装打扮的结果，正像部落的合唱队成员，“有些人是由于他们的美而成为真正美的，有些人则是由穿戴华美而显得

① 就所见到的有关著作而言，唯独汪子嵩《亚里士多德关于本体的学说》第六章“理性—神是本体”中，提到了这个问题。由于该书并非专门讨论亚里士多德的美学理论，所以并未就此问题详细展开，但确能给人以启发。

是美的"[1]。而亚里士多德本人,不言而喻致力于探讨"真正美"。

(一) 美的形式:宇宙万物的目的

亚里士多德在《动物的构造》第一卷第五章中指出,宇宙万物各有其美,"美的形式"正是宇宙万物的目的。

亚里士多德声称,自然所构成的万物[2] 可以分为两部分。(1)第一部分是非生成的,是不生不灭,是永恒的。超胜而有神性,但是是难以认知的。凭借我们的感觉所能认识到的,所能揭示这些永恒事物的征兆是极其微弱的,可以启发我们对这些永恒事物的由来已久的凝思的曙光也是很黝渺的。(2)第二部分是经历生成而有生有灭的过程的,是能够认知的。例如那些有生有灭的动物和植物,和我们一样生存在世间,只要我们不怕烦劳而有足够的耐心,就可以汇集到动物和植物的各个属类的知识,这样我们已经积累有丰富的记录了。但是,这两类东西都是美的,各有其美,"可是,这两部分有它们特殊的美妙"[3]。

正因为这样,我们对动物界任何卑微的品种,都要竭尽全力进行探讨。要是说,仅凭我们的感觉,认识不到生物有什么美妙之处,但是,对于一切有哲学倾向而其聪明智慧又足以探寻其因果关系的人们,也可以从这些即便其形状声音都没有什么令人感到惊奇的虫豸身上,找到创造它们的自然的匠心,从而使人获得"令人惊异的快感"。相比较而言,要是人们看到一幅模仿草虫的图像而被吸引住,赞叹画家或雕刻家"模仿技艺"的高超,而现

---

① 亚里士多德:《辩谬篇》,164^b20—21。

② 这里的"万物",收入牛津版的英译文是"things",收入普林斯顿版的英译文则改为"本体"(substances)。

③ 亚里士多德:《动物的构造》,644^b30。

在面对可以识破造物天机的真实原本的草虫而无动于衷，那简直是不可思议的。

至于宇宙天体就更不用说了。就我们对天体的神奇美妙所能领悟认识到的，固然是稀罕的，但是即便就这些稀罕的体会而言，我们由此而获得的快感，就胜过我们生活于其中的这个世界的全部知识。何况我们对于地球上各种事物进行精确详尽的观察，还是比较方便的，自然界各种生物对我们，既是比较相近又是比较相亲的。总之，自然界到处都充满着令人感到惊奇的内蕴。所以当客人拜访著名哲学家赫拉克利特，看到他在厨房的炉火边取暖而踌躇不定时，赫拉克利特就对他们说，不要有什么顾虑，认为即便像厨房这样的场所，神明也是存在的。由此可见，宇宙万物都呈现和显示出的美，都显示出井然有序，因为自然万物都是以美的形式为目的的：

> 整个生物界向我们表达着自然的美，每一生物也各向我们表达着某些自然的美。在自然的最高级的各种创作中，绝没有丝毫的胡乱，殊途而同归，一切都引向一个目的，而自然的创生与组合的目的就是美的形式。[1]

也就是说，宇宙万物之所以值得我们不辞辛劳去进行探讨，是由于它们之中呈现着美，所以会呈现出美，由于宇宙万物是以美为目的而被创造出来的，宇宙万物都以美的形式为目的，都追求美的形式。这里，再次表现亚里士多德的体系渗透着目的论，但其所以引起我们重视的，他在这里不是一般的在讲目的论，而是宇

---

[1] 亚里士多德：《动物的构造》，645a21—25。

宙万物所呈现所追求的目的，具体讲就是美、美的形式。由此，也足以表明美、美的形式在亚里士多德整个哲学体系中的崇高地位。

（二） 永恒的美：原动者

这种观点，决不是偶然地出现在《动物的构造》中，在亚里士多德的另一部著作《动物的运动》中，他将“永恒的美”和“真正的原初的善”，并列为“原动者”、“第一动者”。

亚里士多德在《物理学》和《论灵魂》等著作中谈到，自然中的运动是从潜能到现实的过程，是质料不断被形式塑造的过程。在这一过程中产生了不同等级的生物。灵魂是生物的形式因，也是目的因和动力因。灵魂本是生命的原则，它和身体的关系犹如视觉和眼睛的关系，不是船长和船只的关系。不同等级的生物有不同功能的灵魂。植物灵魂只有营养、吸收的功能，动物灵魂有感觉、欲求和移动的功能。人的灵魂之所以高贵，在于除了营养和感觉的功能之外，还有理性。理性是某种外来的、神圣的东西，它的一部分进入身体后受到身体的影响，变成被动的灵魂，和其他的灵魂一样，随着身体的死亡而湮灭。另一部分则一直保持其能动性，继续其静观的生活，离开身体后仍能独立自存，是不朽的。

在《动物的运动》中亚里士多德进一步讨论灵魂怎样使身体运动，依然凭借目的论来进行论证。一切活的动物在运动或被运动时都有某些目的，所有它们的运动皆照顾到所企求的终极而为之的限度。活的动物是凭理知、想象、选择、意愿和欲念而运动，这些都可以简化为理性和愿望。所以，当各种动物有所愿望和理知时，就开始引发运动，但这里并不是每一理知都能引发运动的，只有合乎动物行动目的的才会引发运动。循此，各种善之所以能引起运动，也不是由于为善而善，而只是由于善事善物的

现实目的，即其实际功用。善事善物只有某些事物对它有所企求时，或它的功用恰成为另些事物的目的时，才真正能引起运动。这里，要把“真正的善”和“貌似的善”区别开来。考虑到这些，我们就明白，从一方面来看，被永恒运动者所永恒运动了的事物，是以与每一生物相同的方式运动着的；在另一方面看来，前者是永远地被运动着，生物（非永恒事物）的运动则是有终极的。而“永恒的美”和“真正的原初的善”倒是永恒的原动者、第一动者：

> 现在，永恒的美与真正的原初的善——原初的善之为善，不是一时而善，一时又不善的——是太神圣，太宝贵了，正不该与任何其他事物相对而言。于是，原动者使它物运动而自身不动，至于愿望和它的机能则是被运动而运动起来的。[①]

“永恒的美”与“真正的原初的善”是原动者、第一动者，是自身不被运动而是运动的始初原动者。这里所讲的“正不该与任何其他事物相对而言”，意指“正不该有任何事物在它之先了”[②]。也就是说，“在永恒的美”与“真正的原初的善”以前，再也没有其他不动的动者，所以是“第一动者”。

（三）　美、善、理性、神

亚里士多德是智慧的追求者，他并没有停留在宣布美的形式是宇宙万物追求的终极目的、永恒的美和真正的原初的善是

---

① 亚里士多德：《动物的运动》，$700^{b}34$—$710^{a}2$。

② 根据劳伦斯、梵蒂冈、巴黎皇室收藏的希腊语古抄本。见吴寿彭译《动物四篇》第245页注⑤。

原动者、第一动者，而且还进行了论证。这点，主要体现在《形而上学》中，其中第十二卷的六、七、九、十等四章，即通常被称为亚里士多德的神学部分，与我们这里所讨论的问题密相关的是其中的第七章。

亚里士多德是地球中心说的系统化的代表人物。在《物理学》等著作中就提出，宇宙是以不动的地球为中心的球体，地球以外围绕着四十七层或五十五层的球形的天宇，最外的一层是恒星天。自然中的运动是从潜能到现实的过程，是质料不断被形式塑造的过程。他在《形而上学》第十二卷第七章开始，就循此进行论证。

亚里士多德声称，作为恒星天的"第一天"，它进行的是永恒的圆周运动。但是，它并非是原动者，必然有东西在使它运动。至于那些既主动又被动的东西是处在中间的，所以必然还有一个东西，它是主动而不被动的，也就是"不动的动者"，"某种不被运动而运动的东西，就是永恒的、现实性的本体"①。

进而论证这种不动的动者就是愿望和理性（努斯、思想）的对象，它是主动而不被动的。愿望的对象和理性的对象，所以基本上是相同的。只是因为，愿望是以好的东西、即以"善"作为自己的目的，而真正好的东西，即真正的"善"，是只有理性才能认识的。所以，就愿望和理性相比较而言，应该说是愿望服从理性，而不是理性服从愿望。亚里士多德这里所说的"永恒的现实性的本体"、"不被运动而运动的东西"，实质上也就是柏拉图在《国家篇》中所说的那个最高的"善"或"至善"，即善理念。但在柏拉图那里这个善理念，虽然也是万物的终极目的，但它是空洞的抽

① 亚里士多德：《形而上学》，1072a26—27。

象，亚里士多德则对此作出了具体的说明。指出，这个“善”，既是愿望的对象，又是理性的对象，因为愿望和理性，都是以达到“善”为目的的。但是，愿望所见到的，是“貌似的善”，是现象，只有理性才能认识真正的善。所以，理性高于愿望，是愿望应该遵循理性，而不是理性遵循愿望：

> 像被向往的东西和被思想的东西那样运动而不被运动。最初的这些东西也是这样，因为，这种貌似的善是愿望的对象，而真正的善才是理性的原初对象。因为，愿望是意见的结果，而意见却不是愿望的结果，由于思想是起点。[1]

亚里士多德接着又指出，理性是始点、出发点、本原，但理性的运动取决于它的对象，因为思想的运动是由思想的对象引起的，离开了思想的对象，思想是不会被运动起来的。所谓的思想对象，指的就是存在系列，其中本体是第一位的，本体中单纯而现实的存在者又是居先的：

> 因为，思想的运动是由思想的对象引起的，在对立的两个系列中的一个系列本身就是理性的对象。在这系列中，本体是第一位的，而在本体中单纯而现实的本体又是第一位的。（一和单纯并不相同。一表示尺度，单纯则表明事物本身具有某种单纯的本性。）[2]

---

① 亚里士多德：《形而上学》$1072^{a}28—31$。

② 亚里士多德：《形而上学》，$1072^{a}32—1072^{b}1$。

这里所谓的思想对象，指的是理性的对象，具体指的是“对立的两个系列中的一个系列本身”。更具体讲，就是亚里士多德在《形而上学》第一卷第五章中讲到的，十对对立的本原：

有限、奇、一、右、雄、静、直、明、善、正方
无限、偶、多、左、雌、动、曲、暗、恶、长方[①]

亚里士多德认为有限系列才是理性的对象，并进而认为理性对象的系列中，本体占第一位，而在本体中单纯而现实的本体更是第一位的。而美，由于它是愿望的对象，所以也是属于有限系列中的，在理性的对象中是占第一位的，它是最好的：

> 但是美[②]，由于自身而成为被选择的对象，都属于思想对象的系列。在这一系列中，最初的永远是最好者，或者和

① 亚里士多德：《形而上学》，986a23—24。并参看汪子嵩等《希腊哲学史》第1卷第324页等。

② “美(the beautiful)”，根据牛津版《亚里士多德文集》中罗斯《形而上学》一书的英译译出。伯恩斯主持的普林斯顿版《亚里士多德全集》中，则改为“the good”。这种修订虽与古代流传下来的希腊语版本不符合，但确是与亚里士多德在前面所讲到毕达哥拉斯学派的十对对立本原表是一致的。关键问题在于，亚里士多德继承柏拉图的传统，也是古希腊的传统，“美”和“善”几乎是可以相互假借的同义词。亚里士多德本人也经常在同义的意思上使用“美”和“善”，例如前面讨论到，他将永恒的美看作是原动者时，就引证到他在《动物的运动》(700b34—701a2)中提到的“永恒的美和真正的原初的善”，接着在下面还要讨论到的“最高的美和善”(《形而上学》1072b33)等，也表明亚里士多德将“美”和“善”是在同义词的意义上使用的。

最好者相类似。[1]

亚里士多德这里所讲的理性的对象——“美”、“善”、“最好者”等等，实际上指的就是事物运动所要达到的目的。所以，他接着就分析目的因。声称，目的因是表示某种存在，一种活动是由于它的美和善才完成的，这正是动作所要达到的那种东西。作为目的因本身，它固然是不运动的，但是，因为它被爱，作为被爱的对象而造成运动，从而它运动其他能运动的东西。作为一个自身不动的动者，作为现实性存在的本体来说，它是不能不这样的，即是必然的。也就是说，其他的存在都有偶然性，只有“不动的动者”、“第一动者”的存在是必然的；因为它是必然的存在，它的存在的方式就必须是美，是最好的，或是与最好者同类的，所以它是第一原理。由此可见，亚里士多德认为终极目的因的美，它只能是必然的存在，不能以别的方式存在，所以它既是不动者，又是永恒的动者或原动者。

尽管理性（思想、努斯）的对象和原理就是“美”，一切天体和自然界都是以美这个原理为目的的，而且美也是我们能够享受的最好的生活，遗憾的是我们能够享受这种生活的时间太短暂了，因为美是永恒的，但我们人却不是永恒的。美的现实就是快乐、幸福，所以我们清醒着、感觉、思维是最快乐最幸福的。亚里士多德由此进行推论：理性（思想）所面对的对象，就是它本身是“最好者”，即“美”；完全意义的理性（思想）也就是完全意义的“美”。结果，理性（思想）分有了它的对象的性质（美），它思想也就是思想它自己；当它和它的对象相接触，并且想到它时，思想

---

① 亚里士多德：《形而上学》，1072^b1—2。

(理性)也就变成为思想(理性)的对象。他由此作出一个重要的结论,"思想和思想对象是同一的":

> 思想思想它自己,因为思想分有思想对象的本性;因为,思想成为思想的对象时,就和思想对象相接触并思想它的对象;因此,思想和思想对象是同一的①。

这里所谓的"思想和思想对象是同一的",也就是"理性和理性对象是同一的"。其所仰赖的论证,无非就是思想(理性)是"美"、"最好者",思想(理性)的对象也是"美"、"最好者"。而这样的思想(理性)也就是神,神总是处在善的状态中,我们人只是有时处在善的状态中,这就使我们感到惊奇,所以我们只能敬佩神、赞美神。神越好,我们就越加敬佩、赞美神。神是我们人永远追求的目的,由于不能完全达到神,所以就得永远追求神,神就是生命、永恒、至善、至美:

> 生命也是属于神的,因为思想的现实性也就是生命,而神就是这种现实性,而神的本质的现实性也就是至善和永恒的生命,所以我们说,神是有生命的、永恒的、至善的。由于这种生命和不间断的、永恒的延续是属于神,这就是神。②

这里,亚里士多德将思想(理性)、思想对象(至善、至美)、永恒的生命和神彼此等同起来了。因此,神是人们永远追求的目

① 亚里士多德:《形而上学》,1072^{b}20—22。

② 亚里士多德:《形而上学》1072^{b}22—31。

的，正由于不能完全达到它，就得永远地追求它。

亚里士多德这里所讲的神，并不是拟人的、人格意义上的神，也不是宗教意义上的神，而是哲学意义上的理性神。这种理性神的思想，在希腊哲学思想中由来已久，但也只有到了亚里士多德这里，才赋予丰富内容（现实性、生命、至善、至美、能动、目的、理性、思想等）和逻辑论证，从而对以后的整个西方哲学发生了广泛而深远的影响。黑格尔就是其中的典型代表，他在《哲学史讲演录》中，高度评价了亚里士多德的这种思想：

> 神是纯粹的活动性，是那自在自为的东西；神不需要任何质料，——再没有比这个更高的唯心论了。[①]

亚里士多德在论证了理性神是至善、至美、现实性等以后，紧接着就批判毕达哥拉斯学派和柏拉图学园中的斯彪西波（约公元前409—约前339），指责他们没有将美和善看成是真正的原因，而是仅仅看作是结果：

> 有些人，像毕达哥拉斯学派和斯彪西波，认为最高的美和最高的善，不在本原之中，不在事物的开始。其论据是，虽然本原是植物和动物的原因，然而美和完整却在植物和动物的结果中。他们的这种意见是错误的。[②]

亚里士多德指出，他们之所以产生这种错误的见解，是由于没有

---

① 黑格尔：《哲学史讲演录》，第2卷第295页。

② 亚里士多德：《形而上学》，$1072^{b}33$—36。

从总体上、根本上讨论最高的美和最高的善，而是借助于一个一个具体动物和植物的事例：具体的个别的动物和植物都是先有精子和种子，然后才由精子和种子成长为动物和植物，精子和种子是在先的原因，动物和植物是在后的结果。因此，动物和植物比起精子和种子来，理所当然更为美、善。他们由此得出结论，美和善不是原因而是结果。进而从具体的动物和植物的个别事例，得出错误的普遍意义上的论断："最高的美和最高的善，不在本原之中，不在事物的开始。"亚里士多德从其本体学说，从目的论出发，批评毕达哥拉斯学派等的上述观点是错误的，指出：精子和种子是来自另一些完整的生物，这些生物是先于精子和种子的，所以不是精子和种子在先，而是完整的生物在先。正如有的人所说的那样，人先于精子，精子是由在先的人产生出来的。这就是人们经常争论的，究竟是鸡生蛋还是蛋生鸡，亚里士多德从目的论、从潜能—现实说出发，认为现实先于潜能，即鸡先于蛋。这点，在前面介绍他的本体学说时，已经申述过了。亚里士多德由此得出极其重要的论断：

> 从上面所说的，显然有某种永恒而不动的本体，独立于可感事物而存在。这种本体，没有体积，没有部分，不可分（因为它在无穷时间中运动着，有限的东西是不可具有无限潜能的。一切体积，不是无限的就是有限的。因此，它不是有限的体积，它也不是无限的，由于体积根本不可能是无限的）。此外，它不承受作用，不被改变。一切其他运动都在地点震动之后。这一切都说明这种本体的特性。①

① 亚里士多德：《形而上学》，1073a5—14。

这段话，实际正是概括了亚里士多德第一哲学—神学的基本思想，申述了他的美学理论的形而上的理论依据，“第一本体”、“不动的动者”、“原动者”、“最高的美”、“最高的善”、“永恒的美”（这些范畴实际上是同一意义）也就是神、理性、思想、现实性、纯形式、神，宇宙万物追求的终极目的。它也是真、善、美的统一体。

由此可见，美这个范畴在亚里士多德的哲学体系中，同在柏拉图的体系中一样具有崇高的地位。相比较而言，柏拉图的美理念是空洞的，其逻辑论证也是不严密的，而亚里士多德的“最高的美”、“永恒的美”则有极为丰富的内容，并且是建立在严密的逻辑论证上的，尽管其本质归根结蒂都是客观唯心主义的。①

---

① 这里有必要再申述一下美、善两个范畴的关系，我们不只一次提到古希腊哲学家，特别是在柏拉图和亚里士多德的著作中，往往是交织着使用的，甚至在同义词的意义上使用的。就柏拉图而言，在早期苏格拉底学派对话中，有时将美看得高于善，在《大希庇亚篇》中将美看作是善的原因：“美是善的原因，善就是美所产生的。……我们的结论应该是：美是善的父亲。”在《会饮篇》中，将美和善看作是相同的：“善的东西既然同时也是美的”，“善替代美”。在《国家篇》中又有了变化，善的地位上升了，强调“善为美的标准”。将善理念看作是最高的：“善理念是最大的知识问题”，善是“所有实在中最明亮者”。但就是在这同一篇对话中，有时依然将美和善在同义词意义上交替使用的：“或者懂得别的一切而不懂得美者和善者，这有什么益处呢？”反倒是亚里士多德，在不同时期的著作（如前面谈到过的《动物的构造》、《动物的运动》、《形而上学》第十二卷）中，始终如一地将“善”和“美”作为同义词交替、交错地使用着。即便是在《形而上学》第五卷中，也是将“美”和“善”在同义上使用的：“在很多情况下，善和美是认识和运动的本原。”

第三节 美的本质

前面讨论了亚里士多德有关美的理论的形而上原理，那是建立在他的客观唯心主义的本体学说基础上的。但他毕竟不像柏拉图那样是更为纯粹的客观唯心主义者，而是具有唯物的经验论倾向的客观唯心主义者。在他有关可感的客观存在的事物中的美的观点中，就明显显示出这种唯物的经验论倾向。至于作为这种倾向的唯物的经验论倾向的认识论基础，将另行具体讨论。

一 美：客观事物的关系的总和

亚里士多德除了将“美”、“最高的美”、“永恒的美”看作是神、理性、原动者、纯形式、现实性，宇宙万物追求的终极目的外，还从审美快感意义上探讨了存在于可感的客观事物中的那种美。如果说前者是属于形而上范畴的美的话，后者则更接近于审美意义上的美，将美看作是存在事物中的“某种特定关系”。

这种观点，是亚里士多德在《物理学》第七卷第三章讨论“所有的质变都属于可感的性质”时提出来，并进行论证的。在该章一开始就指出，任何事物的质变，都取决于事物自身，取决于事物的可感的特性，质变是和该事物内部的特性密切相关的：

> 任何质变事物的质变，都是由可感的原因引起的，并且，质变只能存在于那些自身直接受可感特性影响的

事物里。[1]

接着，他就批评和澄清两种错误的质变观。

第一种错误观点，人们最容易认为，在外形和形状中存在着质变。实际上，在外形和形状中并不存在质变。就外形的变化来讲，不存在质的变化。当某种事物的外形发生变化时，在它已经完成了外形的变化时，我们就不再用它所由构成的质料的名称来称呼它了。因为，作为原来的铜是质料和形式的统一体，但当铜被用作质料，雕塑家根据特定的形式雕塑成一座铜像时，人们不再用作为质料的铜来称呼这座铜像。其他如由蜡构成的蜡烛、由木头构成的床也同样如此，而是另行分别用派生词称呼它们为铜塑的、蜡制的、木制的。而且，当某事物受到影响或已被质变时，我们仍然用原来的名称来称谓它们。例如，当铜和蜡随着温度的变化而变成为是干燥的、流动的、温热的和坚硬时，我们依然同质料的名称来称呼它们是干燥的、流动的、温热的和坚硬的铜或蜡。亚里士多德由此得出结论：

虽然或许任何一个事物的产生过程中都必然包含有某一事物的质变(例如有质料的浓缩或稀散或变热或变冷)，但产生的事物本身并不发生质变，它们的产生过程也不是质变。[2]

① 亚里士多德：《物理学》，$245^{b}4$—6。

② 亚里士多德：《物理学》，$246^{a}8$—9。

第二种错误观点，人们最容易认为，在状态中以及在获得而失去这些过程中存在着质变。但实际上，其中也并不存在质变。亚里士多德声称，无论是身体状态的变化，还是灵魂状态的变化，都不是质变。因为，有些状态的变化是好的，有些状态的变化则是坏的，但是无论是好的变化或坏的变化都不是质变。相反，好是某种完满性，因为每当某一事物获得了自己的良好性时，就被说成是完满的，因为事物在这时候是最符合本性的。例如一个圆，当它完全成为圆时，也就是完满的和最好的。而劣则是这种最符合本性的状态的消失或分离。因此，正像我们不把房屋的落成说成是质变那样，因为把墙头和屋顶说成质变，或者把正在加墙头和盖屋顶的房屋，说成是它正在发生质变，而不说它是在完成，都是错误的。至于好和坏，以及获得好和坏的事物方面的情形也是这样；因为，一些是完满，另一些是分离，因此，都不是质变。①

亚里士多德接着指出，一切优秀卓越的东西，都取决于内在和外界环境的某种特定关系，而这种关系是与适当比例密切相关连的：

> 我们说一切优秀卓越的东西都取决于它所处的某些特定关系。因为，我们把诸如健康和适宜等身体的优秀卓越，看成是热和冷在身体内相互之间的，或者对于外部环境的关系中，按适当比例混合的缘故；美、强壮以及其他的好和坏的状况也都是如此。因为，它们每一个都取决于各自所处的某种特定的关系，并且都把自己的具有者，置于与特有的

① 亚里士多德：《物理学》，246^a10—246^b3。

影响相关的好的或坏的状况中。[1]

一切优秀卓越的东西，也就是人们习惯于称为是美好的东西，它们所以成为优秀卓越，并非取决于人们主观的评价，而是取决于客观的特定关系，这种关系既有内在的，也有外部的。这里的关系，也就是指"适当的比例"。美、身体的健康以及其他的东西都是这样。就"美"而言，亚里士多德这里指出了以下诸种特征。(1)美是客观的，它不是取决于人们主观的意识，而是取决于某些特定关系。(2)这些关系并不是孤立的，既有内在相互之间的关系，又有与外部环境的关系，即外在的关系。美的东西之所以为美，就是取决于事物的客观的内在的和外在的关系。(3)这里所讲的关系，就是指"适当比例"。由此，我们认为，亚里士多德在这里是将美看作由适当比例构成的各种客观的内在和外在关系的总和。

亚里士多德在这里，将美、身体的健康等优秀卓越的东西，与"关系"范畴联系起来，并非是偶然的。"关系"范畴，在人类认识史上，正是由他第一个提出来的。在其早期著作《范畴篇》中，将迄今为止人类的认识成果，概括为十个范畴：本体、数量、性质、关系、地点、时间、姿态、状况、活动、遭受。[2]并就"关系"范畴的含义，作出了定义性的说明："这样一些事物被称作关系，它们或者通过别的事物，或者与别的事物相关而被述说。"[3]

---

① 亚里士多德：《物理学》，246^b4—9。

② 亚里士多德：《范畴篇》，1^b25—26。关于本体和其他九个范畴间的关系，在前面讨论亚里士多德的本体学说时已阐述过了。

③ 亚里士多德：《范畴篇》，6^a36—37。

人们将关系理解为，两个或两个以上事物、对象及其特性之间互相作用、互相影响、互相依赖、互相比较的一种形式。事物之间的关系，以及它们的特性之间的关系，是由世界物质统一性所决定的。有的甚至将关系理解为规律。亚里士多德在这里，不是一般地讨论美或关系，而是将两者联系起来，从审美领域对美之所以为美进行了探讨，认为美不是一般的关系，而是与适宜的比例有关的那种内在关系和外在关系之总和。这无疑是人类审美史的发展上的重大认识成果。

直到十八世纪，杰出的法国启蒙思想家狄德罗(1713—1784)在其为《百科全书》撰写的关于"美"的词条《关于美的根源及其本质的哲学探讨》(1752)中，在有意识地探讨和总结自柏拉图以来直到哈奇生(1694—1747)有关"美"的学说的基础上，才再次系统地提出和论证了"美在于关系"的理论：

> 我把凡是本身含有某种因素，能够在我的悟性中唤起"关系"这个概念的，叫作外在于我的美；凡是唤起这个概念的一切，我称之为关系到我的美。①

尽管狄德罗在这篇论文中未指名提到亚里士多德的观点，但也表明亚里士多德先于狄德罗提出美在于"某些特定关系"，确是在美学史上的一项重大成果。其难能可贵之处在于，亚里士多德不仅提出了这种观点，而且还对此进行了论证。

① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，第25页，人民文学出版社1984年。

二　美的主要形式：秩序、匀称和确定性

亚里士多德在《形而上学》第十三卷前五章，论证毕达哥拉斯学派的“数”和柏拉图的“理念”不是本体时指出：“美的主要形式是秩序、匀称和确定性。”

他在讨论数学的研究对象时指出，对于同一类具体的事物，如果我们从不同的方面去研究它，就可以形成若干门不同的学科。例如，我们研究事物的运动，就是物理学；研究事物的数量关系，就是数学；研究事物的体、面、线、点的关系，就是几何学；研究事物的雌雄等关系，就是生物学；研究事物（人）的疾病和健康，就是医学；研究城邦的善，就是政治学；研究人的善，就是伦理学，“这种善对于个人和城邦可能是同一的”[①]。正因为他在理论上能够认识到这点，并总结了当时人类在各该领域的认识成果，从而创立了许多独立的专门学科：逻辑学、物理学、心理学（研究灵魂——心灵的学科）、生物学、伦理学、政治学、诗学、第一哲学（形而上学）等。他在从事理论探讨和实践活动中认识到，不同的学科是从不同方面研究客观事物的，将这一方面的特性和整个事物及事物的其他方面分离开来，也就是抽象出来，单独进行研究，这样就形成不同的学科。在此以前，希腊哲学家们还没有认识到这点，远不能对客观事物及其不同方面进行有意识的、独立的研究，只有到了亚里士多德才达到了这种认识，所以西方各门学科的创立，往往都要追溯到亚里士多德。这充分体现和标志着亚里士多德在人类认识史上的无与伦比的卓越地位。

---

① 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，1094^b9—10。

亚里士多德进而又在许多学科中，制定出一个标准，用以区别和确定哪一种学科是最基本、最精确的：

> 那在原理上更为在先、更为单纯的，也具有更大的精确性，因为单纯性就是精确性。[1]

在亚里士多德看来，凡是抽象程度越高的学科，其对象越是一般的、普遍的，其学科的科学程度也越高、越精确。他的这种观点，已经蕴含着我们今日所说的"哲学是关于最一般规律的科学"的观点的最初萌芽。

亚里士多德声称，他是按这种方式将本来并不分离的东西分离了开来。这里所谓的分离，并非是指实际上或事实上的分离，而是指思想上的抽象。例如，数量关系和点、线、面、体的关系，都是不可分割（不可分离）地客观地存在于事物之中的，彼此不可分离，但出于研究的需要，将数量关系从事物中分离出来、抽象出来进行独立的研究，就构成算术研究的对象，从而也就构成算术这门独立的学科。将点、线、面、体的关系从事物中分离出来、抽象出来进行独立的研究，就构成几何学研究的对象，从而也就构成几何学这门独立的学科。

接着，他就在探讨数学与善、美的关系时，提出了"美的主要形式是秩序、匀称和确定性"的观点。

首先，"善"（the good）和"美"（the beautiful）是不同的。古希腊哲学家直到亚里士多德，对善和美是不加区别的，往往在同义的意义上使用，但在这里则将这两个范畴严格地区别开来了。

---

① 亚里士多德：《形而上学》，1078^b9—11。

即便是在写作时期较早的《形而上学》第十二卷中，善、美这两个范畴仍然不加区别，在广义的理性、神、原动者、纯形式的意义上一起或交替地使用着，在写作时期较晚的第十三卷中，则趋向于将它们区别开来。但这里所讲的善，已经不是形而上第一哲学意义上的善，而是道德伦理意义上的善：

> 因为，善与美是不同的，善永远是在行为中，而美则在不运动的事物中也可以找得到。那些人认为数理学科不涉及美或善是错误的。[①]

这里，亚里士多德将作为与伦理道德行为有关的意义上的善，与审美意义的美，明确地区别了开来。

这里所讲的"那些人"，诠疏家们认为是指苏格拉底的学生、昔勒尼学派的创始人亚里斯提卜（约公元前435—约前360）。亚里士多德在《形而上学》第三卷，谈到哲学主要应该研究十四个问题，其中第一个问题是：对于四因（质料因、形式因、动力因、目的因）的研究，是不是同一门学科的任务？[②] 提到亚里斯提卜嘲笑数理学科，其依据是各种技艺（艺术），即便是手工技艺（艺术），如木匠和鞋匠也讲"做得好些"或"做得坏些"，但在数理学科中却不讲善和恶。

亚里士多德不同意亚里斯提卜的这种指责，声称，作为伦理行为的善，与静止不同的事物中的美是不同的，不能说数理学科与善、美无关：

---

① 亚里士多德：《形而上学》，$1078^{a}33$—34。

② 亚里士多德：《形而上学》，$995^{b}5$—$996^{b}26$。

> 因为，数理学科关于善和美谈论得很多，也为之做过不少证明。要是数理学科并非直接提到它们，可是数理学科指出了它们的结果或定义，这就不能说数理学科全没有涉及美与善了。①

接着，他就来探讨数理学科就美的研究作出的结果或下出的定义。但在这里，他并没有提到善，只是讨论到了美。

其次，美就是秩序、匀称、确定性。亚里士多德承认，数理学科确是没有明确地直接提到善和美，但是对善和美的探讨也是离不开数理学科的，数理学科所探讨的就是与美的主要形式有关，这样数理学科也就是与美有关的了：

> 美的主要形式是秩序、匀称和确定性，数理学科正是最明白地揭示它们。由于它们（我说的是秩序和确定性）是许多东西的原因，所以，很显然，数理学科在谈论这些东西时，也就是以某种方式谈论美的原因。②

这里，亚里士多德继承古希腊传统观念，将秩序、匀称等看作是美的本质。所讲的美，是可感事物、审美意义上的美，而不是第一哲学意义上的美。实际上也就是具体解释了原先所说的，美是“某些特定关系”。美取决于关系，具体讲就是秩序、匀称，以及由此而显示出的确定性。他实际上是在给美下定义，因为他将秩

---

① 亚里士多德：《形而上学》，$1078^{a}34$—$1078^{b}3$。

② 亚里士多德：《形而上学》，$1078^{b}3$—6。

序、匀称、确定性看作是美的事物之所以成为美的本质。

亚里士多德这里所说的数理学科也研究了美，确有根据。我们在前面讨论毕达哥拉斯学派时已经指出过，该学派将美与数、比例、和谐、匀称等联系起来；柏拉图则将审美意义上的美，与尺度、匀称等联系起来。正因为这样，亚里士多德强调数理学科的研究是与美有关的。但是，亚里士多德是非常理智的，承认即便是这样，数理学科也只是"以某种方式谈论美的原因"。他最后指出，在其他地方还要更明白地谈到这些事情。遗憾的是，至少在《形而上学》中，他没有"更明白地谈到"美。但在《诗学》第七章，讨论到悲剧情节的完整与规模时，确凿又与此相联系地讨论到了美。

三　美：由诸部分组成的整体

亚里士多德在给悲剧下了名闻遐迩的定义以后，接着具体讨论这则定义的各个组成部分，首先讨论了悲剧的六个组成部分中的第一个组成部分"情节"。既然已经断定悲剧是对一件圆满、完整、又颇有规模的行为的模仿，而所谓完整，就是指有开端、中间和结尾。那么，他就从美学高度来讨论情节的完整性中的完整的意义。声称：

> 一种东西要成为美的东西，无论它是一种有生命的东西，还是一个由部分构成的整体，其组成部分的排列要有某种秩序，而且还要有某种一定的大小。美是同大小和秩序有关的。①

① 亚里士多德：《诗学》，1450^{b}34—37。

这里，亚里士多德实际上是在进一步阐述《物理学》中所提出的美是“某些特定关系”。将这种特定关系和“整体”范畴联系起来，从而将“关系”范畴更为具体化了，并将其内涵具体化为“大小”和“秩序”：

> 一个非常小的有生物不能算是美的（因为我们对它的感觉是瞬间即逝的，因此变得模糊不清），一个非常大的有生物也不能当作是美的，例如有一个一千里长的有生物（因为我们不能同时看到它的全部，其完整一体性便不会进入视野内）。①

这里表明，亚里士多德从唯物主义认识论来讨论审美问题，人的视觉，由于无法从太小和太大的东西中观察到它们的秩序、比例，特别不能观察到它们的整体，所以也无法感受或鉴赏其究竟是美还是不美。

更值得注意的是，亚里士多德这里是从审美观点上来解释悲剧中的第一个也是首要的成分——情节，由于美的事物之所以成其为美，是与其大小、秩序而构成的整体有关，所以悲剧情节要安排得完整和有一定的规模。这点在亚里士多德的论述中是阐述得很清楚的：

> 正如那些有生物和由若干部分构成的整体具有一定的大小，易于被观看一样，情节也必须具有一定的长度，以

① 亚里士多德：《诗学》，$1450^b37—1451^a4$

便于记忆。[1]

美学史家们也已注意到这点，前苏联著名美学家阿斯穆斯(1894—1975)，在其论文《亚里士多德美学中的艺术与现实》中，在讨论到《诗学》第七章中亚里士多德的这种观点时，就曾这样的指出：

> 艺术是对美好事物的客观属性的模仿。这些属性的先决条件，照亚里士多德的看法，则是包含在一定限度之内的一定体积和它在结构上的有机的完整性或相互依存性。[2]

四　美和善：审美和伦理

就亚里士多德而言，从第一哲学的观点来看，作为原动者、第一动者、纯形式、理性、神来理解的美和善是同一个第一原理，万物追求的终极目的，就这种观点来讲，美和善是一回事。但是伦理道德行为的善，和审美意义上的美，它们彼此间则是有区别的。

这里，来具体讨论亚里士多德是如何看待道德伦理行为的善，和审美意义上的美之间的相互关系的。

亚里士多德在《修辞学》第一卷第六章讲到，发表政治演说的人，在讲演中要考虑到听众的利益，这就需要有什么是道德伦

---

① 亚里士多德：《诗学》，1451^a5—6。

② 陈燊等编选：《西欧美学史论集》，第106页，中国社会科学出版社1989年。

理行为中善的知识，就进而给这种善下了定义，并对什么是善(好)的事物进行了分析。指出，审美意义上的美，既是伦理道德行为意义的善的组成部分，又有它自身独立的价值。

亚里士多德是从目的论出发进行这项论证的。声称，快乐是属于善的事物，因为一切生物生来都追求快乐。由此推论出，种种快乐的事物和美的事物，都必定是善的事物，因为前一种事物可以造成快乐，"而美的事物中，有的是快乐的事物，有的是就其自身为人乐于选取的事物"①。

接着他就由此作出了进一步论证。(1)美是善的事物的组成部分，所以是值得追求的。所谓善的事物是指以下这些品德：幸福，因为它是就其自身而为人选取的自足的事物，为了它我们才选取种种别的事物；正义、勇敢、节制、大度、大方以及其他这类品质，因为它们是灵魂的各种品德；健康、美和诸如此类的事物，因为它们是身体方面的品德并且能造成许多好的结果，例如健康造成快乐和生活，因此被认为是最宝贵的东西，它是大多数人最为崇尚的两样事情(快乐和生活)的环节。至于财富、朋友和友谊、荣誉和名声、讲话和做事的能力，以及天资聪颖、记忆力强、好学、敏捷以及所有诸如此类的禀赋，都是值得追求的，因为它们均可以造成善的事物。(2)和美有关的艺术，即便不能造成其他善的事物，其自身也是值得人们去追求的：

> 同样，一切科学、艺术，甚至是生活也都是这样，因为即使不造成其他善的事物，它们也是就其自身为人选取的。②

---

① 亚里士多德：《修辞学》，1362^b6—9。

② 亚里士多德：《修辞学》，1362^b25—27。

被认为是归之亚里士多德名下的伪作《亚历山大修辞学》中，也有相类似的观点，将美看作是人的躯体的组成部分：

> 躯体的优点乃是良好的素质，美、强壮和健康；灵魂的优点则是智慧、明智、勇敢、节制和正义。财富和朋友是同属灵魂与躯体的优点。与这些相反的东西就是无益。①

此外，亚里士多德还提出"道德美"，认为它值得人们追求：

> 道德上的美或高尚，由于其自身的原因而为人所向往，同时那也是值得称赞的东西；或者说，其为善，因为是善而令人感到愉快。②

这里虽然是谈道德美，但也表明亚里士多德肯定美是自律的，有它自己独立存在的、自为的价值。

五　审美和理想城邦

亚里士多德在《政治学》第七卷第四章中，将理想城邦的建设和美联系起来进行讨论。

---

① 亚里士多德：《亚历山大修辞学》，$1447^{b}3$—6。一般认为《亚历山大修辞学》是公元前三世纪初的作品，但观点是接近亚里士多德的。

② 亚里士多德：《修辞学》，$1366^{a}34$—35。

他在讨论各种城邦政制的基础上，进而提出理想城邦的设想。声称，缔造理想城邦，首先要解决其前提条件，如果不具备相应的生存条件，就不能产生一个理想的城邦，因此政治家和立法家就应该像工匠制造东西那样，必须具备同他们的技艺相适应的原料。政治家和立法家缔造理想城邦所需要的原料，首先就是众多的人口。

一个城邦人口太少则不足以自给，太多则难于维持秩序。城邦的重要在于其实际构成，一个繁庶的城邦未必就是一个伟大的城邦。人口过多的城邦，很难或者说是不可能有良好的法制，那些治理有方的城邦，没有一个不是对其人口进行控制的。接着亚里士多德就联系到美的本质在于数量和大小，所以大小有限度的城邦，才是最美的城邦：

> 人们知道，美产生于数量和大小，因而大小有限度的城邦就必然是最美的城邦。城邦在大小方面有一个限度，正如所有其他的事物——动物、植物和各种工具等等，这些事物每一个都不能过小或过大，才能保持其自身的能力，不然就会要么整个地丧失其本性，要么败坏。①

亚里士多德这里主要是在谈理想城邦的人口结构，从他的小国寡民的观点出发，加之当时生产力尚处于低下的水平，以达到自给自足为理想的限度。值得注意的是，他将这种限度，同构成美的本质的数量和大小相联系。将美的本质理解为数量和大小，是他的一贯的观点，但这里，将数量和大小同"限度"联系则是值得

① 亚里士多德：《政治学》，1326a32—39。

注意的，“限度”的含义虽不能与“尺度”同日而语，但毕竟已经相近的了。此外，值得引起注意的是，他通过数量、大小、限度等间接地将美和事物的本性联系起来了。当然这些都是通过对理想城邦的讨论来进行的，但也必须由此注意到，亚里士多德是一个经验论的理性主义者，他往往是通过对客观事物的认识，上升到一般的理论，这种对城邦建设的探讨，无疑也促进了他的美学理论。这点，我们将在讨论到他高度重视城邦建设的审美要求时，得到进一步的佐证。

第四节　审美

亚里士多德不仅探讨了第一哲学意义上的美，探讨了作为可感的审美对象的美的本质，还探讨了审美本身问题。

一　审美对象的客观性

亚里士多德从客观唯心主义立场出发，认为作为“原动者”、“不动的动者”、“理性”、“神”的第一哲学意义上的美，是不依赖于人而客观存在的，主体的理性的认识和作为认识对象的美（理性）是同一的，作为认识对象的美是在先的，是第一本体。这种美是客观唯心主义上的美。

但是当他进而讨论审美、文学艺术领域的美、有生命的东西的美等，则是从唯物主义上肯定美是客观存在的。由此可见，他将美看作是存在于客观事物之中的那些“特定关系”，它们是不依人们的主观意识为转移的，不言而喻由此可以得出结论：亚里

士多德认为审美对象是客观存在的。美学史家们也正是这样认为的：

> 亚里士多德把尺度、秩序、匀称、数量视为表明美的事物存在的客观条件。就这个意义而言，它们是独立的、自在的、不以人为转移的。因为这些美的条件是从观察有机体构造的客观特点中得出来的。①

亚里士多德在讨论到作为实践学科组成部分的伦理行为，同作为创制学科组成部分的艺术的区别时，就更进一步申述了这种观点。

他在《尼各马科伦理学》中指出，作为伦理行为的品德，同作为人工制品的艺术品彼此是有区别的。就伦理行为的品德来讲，除了合乎德性的行为是为行为者所有的外，行为者还必须有某种心灵状态。例如，做正义的事情的人才会成为公正的人，但这样远不够，他还必须要有从事这种正义事业的正义的心灵状态。但作为人工制品的艺术品就不一样的了，因为：

> 人工制作的东西有它自身的优点，因此，只要它们生成得有某种它们自身的性质，也就可以了。②

也就是说，艺术作品的好坏是在于艺术作品自身，人们是依据艺

---

① 阿斯穆斯：《亚里士多德美学中的艺术与现实》，见《西欧美学史论集》第128页。

② 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，1105ᵃ27—29。

术作品自身的好坏来评价它的。艺术品的创作当然是需要知识的，但一旦被创作出来，也就客观地存在在那里，听由人们进行评价和进行褒贬了。

关于这点，亚里士多德在《尼各马科伦理学》第三卷第十章，讨论到节制这种品德时就阐述得比较清楚。他声称，节制是灵魂的非理性部分的品德，而节制与放纵都同快乐有关，节制是快乐的中道，它所涉及的仅仅是肉体方面的快乐（快感）。但就灵魂的快乐（快感）而言，就谈不到节制不节制、放纵不放纵。亚里士多德这里所讲的"肉体的快感"，具体来讲，指的是感官、感觉、感性的快感。

接着他就将这种观点，用来具体讨论与视觉有关的绘画，与听觉有关的音乐等。认为就绘画和音乐来讲，也谈不到节制与否，只是有过度与否的区别：

> 那些喜欢视觉对象的快感的人们，对彩色、图像和绘画等等，就说不上什么节制和放纵，尽管可以说，对这种快感有应该的方式，有过度和不及。对于听觉对象也是这样，对过于喜欢听音乐和舞蹈的人来讲，谁也不会说是放纵，也没有什么节制问题。除非在特殊情况下，对嗅觉也没有什么节制问题。[①]

由此可见，亚里士多德认为：(1)作审美对象的绘画、音乐等是客观的，审美快感是凭借视觉和听觉而获得的，审美对象是第一性的、存在在先的，审美快感是第二性的、产生在后的，其居间的中

① 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，1118a3—9。

介环节是感官;(2)作为艺术品的审美对象,其本性与伦理行为本质上有区别,审美快感谈不到节制与否的问题。这里既在认识论上明确提出了唯物主义观点,又区别开了艺术作品和伦理行为。

二 审美与视觉、听觉有关

亚里士多德在肯定了审美对象后,接着就进一步探讨各种审美对象与各种感官的关系。他在《优台谟伦理学》第三卷第二章讨论节制和放荡的区分时指出:节制是与快感(快乐)有关的,因此,它也就必然与某些欲求有关。接着他就具体探讨审美对象与各种感官的关系。

首先,审美活动与人的视觉和听觉有关。

节制的人并不要求在一切欲求和快感(快乐)方面都节制,而是与特定的对象有关,即只与两类感觉(味觉和触觉)有关,实际上只是与触觉有关:

> 因为,节制的人并不涉及到由美而引起的视觉快感,只要不伴随性方面的欲求,或由丑而引起的痛感,也不涉及到听觉,由谐音或噪声而引起的快感或痛感。此外,也不涉及到,由使人感到快感的,或使人感到讨厌的气味而引起的嗅觉的快感或痛感。因为,没有一个人会因感受或不感受这些东西而被称为放荡。①

① 亚里士多德:《优台谟伦理学》,1230^b23—31。

亚里士多德这里主要是在讨论伦理行为的节制和放荡，进而联系到有关的审美问题，继续申述审美快感或痛感是由审美对象引起的，而听觉和视觉是其居间的中介环节。离开了审美对象，当然也就谈不到审美快感或痛感。他没有就此停留在一般的讨论上，紧接着就进行具体分析。

如果一个人看到美的雕像、马或人，或听到歌唱，但没有吃、喝或性放纵的愿望，而只是想看美的东西，听美妙的歌声，那么，他就不会被认为是放荡，正如那些被海妖的歌声迷住了的人不是放荡一样。节制和放荡，只同味觉和触觉有关。

其次，动物没有审美感。

亚里士多德认为，不同等级的生物有不同功能的灵魂。植物灵魂只有营养、吸收的功能，动物灵魂有感觉、欲求和移动的功能。人的高贵之处在于，除了营养和感觉的功能之外，还有理性。动物是谈不到什么审美快感的，因为动物只能感觉到味觉和触觉，但和谐和美等是感觉不到的，它们并不觉得看美好的东西，听悦耳的音乐会有所感动。它们对香和臭的气味，也是感受不到的，尽管它们的嗅觉全都比人要灵敏。即使有些气味使它们感到快感，但是这种快感是由于偶然，而不是由于引起嗅觉的对象本身，如并不是由于花的气味自身引起动物感到快感。由此可见，亚里士多德是将审美快感同视觉对象和听觉对象，例如雕刻、绘画、音乐等联系起来的。至于动物是否也有审美快感的问题，亚里士多德是持否定态度的。但是，动物到底有没有审美这个问题，我们将在讨论到达尔文(1809—1882)的美学理论时进行具体分析。

三 美育的心理功能

在希腊哲学家中，亚里士多德可以说是最为重视审美教育的，这点，他在《政治学》中有比较深入的讨论。他把这种审美教育和审美修养，同城邦的长治久安和人生的终极目的——幸福和闲暇，紧密结合在一起。

亚里士多德声称，习惯上教育大体可以分为四种：读写、体育、音乐和绘画。读写和绘画知识，在生活中有许多用途，体育锻炼有助于培养人的勇敢。至于音乐的作用，人们是感到有些怀疑的。但是，他不同意这种片面的观点。主张要树立一种新的教育观，它不是局限于功利的、实用的目的，而是要强调培育高尚的情操：

> 应当有一种教育，依此教育公民的子女，既不立足于实用也不立足于必需，而是为了自由而高尚的情操。①

正因为这样，古人早就重视音乐教育，即便是绘画，也不主要是出于实用的目的，而是为了提高人们的审美能力：

> 儿童们的教育中包括一些实用的课程，例如学习读写，但并非仅仅为了实用，而是为了通过它们得以步入更加广阔的知识天地。同样，学习绘画也并非为了在私下的交易中不致出差错，或者在各种器物的买或卖中不致上当受骗，而毋宁是为了增强对于形体的审美能力。处处寻求实用，是对

① 亚里士多德：《政治学》，1338a31—32。

自由大度胸怀的极大歪曲。[1]

绘画教育可以提高人们的审美能力，这是他的一贯主张，在他处曾这样提到过：绘画"有助于更好地鉴别各种艺术作品"[2]。而审美教育决非是出于狭隘的功利的、实用的目的，而是为了培养"高尚的情操"。

对作为审美教育的组成部分的音乐，亚里士多德给予更为高度的重视，将它与人生终极目的——幸福和闲暇联系起来进行论证。

正是亚里士多德这个对商品生产和商品交换的意义作出杰出研究的人，对长期遭致误解和非议的"闲暇"在人类发展史上的巨大积极作用，作出了极为值得重视的解释。他将闲暇提高到行为的第一原理，人生的终极目的高度：

我们多次说过，人们的本性谋求的不仅是能够胜任劳作，而是能够享有闲暇。这里我们需要再次强调，闲暇是全部人生的第一原理[3]。假如两者都是必须的，那么闲暇也比劳作更为可取，并且是后者的目的，于是需要思考，闲暇时人们应该做些什么。自然不应该是嬉戏，那样的话，嬉戏就会成为我们生活的目的。[4]

---

① 亚里士多德：《政治学》，$1338^{a}37$—$1338^{b}3$。

② 亚里士多德：《政治学》，$1338^{a}17$。

③ 也有译为"全部人生的唯一本原"。洛德在其所译的《亚里士多德政治学》中，就"第一原理"，加了一个注释：摆脱为谋生而需要劳作的自由。（见该书第276页）

④ 亚里士多德：《政治学》，$1337^{b}30$—36。

前人之所以把音乐归入教育，既不是作为必需的东西，因为音乐它不具备这种性质，也不是作为实用的东西，因为音乐不像读写，在理财、家政、求知和政治活动等方面有着广泛的用途，它也不像体育，有助于健康和强壮，因为我们看不到音乐能起这样的作用。于是，剩下的可能就是在闲暇时的消遣，显然这是设置音乐课程的初衷，把音乐看作是自由民的一种消遣方式，甚至是"最高尚的消遣"，它有助于能够安然享有闲暇。人们可以从音乐的本性中，获得比普通的快感更为崇高的体验，因为音乐的享受是自然而然的，所以不分年龄和性情，所有人都倾心于音乐，它对性情和灵魂能起到陶冶作用。①

第五节 文艺和创作

如果说，亚里士多德所讨论的第一哲学意义上的美，是与他的本体学说密切相关的，那么他所讨论的视模仿为文艺的本质的理论，则是与其认识学说密切相关的。因此，在讨论其文艺理论以前，有必要先概要地介绍他的认识学说。

一 文艺观的认识论基础

亚里士多德的第一哲学意义上的美，最终是导致客观唯心主义，而他的认识学说，则动摇在唯物主义和唯心主义之间。但

① 亚里士多德：《政治学》，1340^{a}1—5。

当其以此具体地讨论文艺和现实的关系时，唯物主义倾向明显地占到主导地位，确立了唯物的现实主义的文艺理论。

（一）认识的对象

在关于认识的本性或认识的标准问题上，亚里士多德批判了以智者普罗泰戈拉为代表的主观唯心主义观点，从而论证了认识的对象是客观的外在的。

塞克斯都·恩披里柯（约公元160—210）在《驳数理学家》第七卷，讲到真理标准和以什么为标准时，转述了古代逻辑学家的意见，提到了普罗泰戈拉的感觉论的主观唯心主义观点：

> 在否定标准的这些哲学家中，还有阿布德拉的普罗泰戈拉，因为他断言所有的感觉印象和意见都是真的，真理只是相对的，原因是人们所感知的或人们所认为的一切，仅仅是对于他而言才是真的。在他的著作《论角力》中，他的确说过：人是万物的尺度，是存在者如何存在的尺度，也是非存在者如何非存在的尺度。[1]

也就是说，事物的存在不是客观的，而是随主观的感觉而转移的。对于我来说，事物就是向我呈现的那个样子，对于你来说，事物就是向你呈现的那个样子。

亚里士多德对此进行了批判，从而肯定感觉的对象是客观存在的，它是先于感觉而存在的：

> 感觉并不是对它自身的感觉，而是在感觉之外存在着

---

[1] 塞克斯都·恩披里柯：《驳数理学家》，第7卷第60节。

另外某种东西，它必然在感觉之先，因为运动者在本性上是在先的，即使它们彼此相关也没有多少差别。[①]

在《论灵魂》中，亚里士多德对此进行了具体的申述。声称感觉对象是外在的，现实的感觉是个别的。就感觉来说，致使感觉成为现实的东西都是外在的，如视觉对象、听觉对象，以及与此相类似的感觉对象，它们是客观的、外在的。这是因为，现实的感觉是个别的。不是客观存在的对象，随主观的感觉而转移，恰恰相反，主观的感觉受制于客观存在的对象。

亚里士多德的这种观点，与《范畴篇》中提出的本体学说是一致的。声称只有个别的事物（个别的人、个别的马）才是“第一本体”，而包含个别事物的“属”和“种”则是“第二本体”。也就是说，苏格拉底这样的可感的人是第一本体，而它们“属”（人）和“神”（动物）是第二本体。以后，就是在批判柏拉图的客观唯心主义的理念论时，也依然持这种观点。他并不是完全否定作为一般的“理念”，只是认为，“理念”不能在具体事物以外分离而独立存在，只能存在于具体事物之中，作为事物的内在的形式和本质而存在。也就是说，作为一般的理念，只能是抽象地存在的，而不是像可感具体事物那样具体地存在的。这一点，今天看来，已是属于普通常识。但在古代希腊人包括柏拉图在内，在思想上都还没有能认识这个问题，他们分不清抽象和具体、一般和个别的关系。亚里士多德是第一个从哲学上论证这种区别的人。他看到，具体的事物可以包含有许多不同的方面。例如，它既是运动变化的，它又有数量关系——

① 亚里士多德：《形而上学》，1010^b36—1011^a3。

一定的长度、宽度，它又可以分析为点、线、面、体这些几何图形的关系，如果是动物，则还有生命等等。在具体事物中，这许多方面是结合在一起，并不是独立分离存在的。但在我们的思想上，却可以将其中某一方面单独分离出来，也即是抽象出来，使它们分别成为一门独立的科学研究的对象——物理学、数学、几何学和生物学等。由此可见，“数”和“理念”等原本只是抽象出的一般的概念、范畴，它们本来只存在于具体事物之中，是具体事物的某一方面或特征。但是毕达哥拉斯学派和柏拉图，却把数和理念同感性事物分离开来并看作为独立存在，认为它们可以和具体事物一样是独立存在的个体，并且是先于感性事物，后者反倒是由于模仿或分有“数”或“理念”派生出来的。

所以，亚里士多德第一次提出这样的关于抽象的理论，是对人类认识史的发展作出的杰出贡献，尽管他最后和柏拉图一样导致到客观唯心主义。

亚里士多德不仅强调感觉的对象是客观存在的，而且对感觉对象本身还进行了探讨，指出感觉对象有三类，其中两类是在本性意义上为人们所感觉的，另外第一类则是在偶然意义上被感觉到的。

（1）各种感官有“特有的对象”(special object)。声称所谓“特有的对象”是指，它并非由任意的感官所感觉，而且也不能张冠李戴。例如，视觉与颜色，听觉与声音，味觉与口味等各自相关。触觉具有许多不同的对象。每种感觉都有自己特定的范围，而且在辨别颜色和声音时不会张冠李戴，虽然在指出有颜色的东西是什么或在什么地方，以使发声的东西是什么或在什么地方时，可能会发生差错。“我们说这样的对象，就是为某种感觉所

特有。"①

(2) 各感官的"共有对象"(common sensibles)。至于运动、静止、数目、形态、广延等则为多种感觉所共有,"它们全都不是特有的,而是共有的。"②

(3) 各感官的"偶然对象"(incidental object)。至于有些感觉对象,它们全都不是特有的或共有的,既能为触觉又能为视觉所感知,是在偶然的意义上被述说的感觉对象。例如,当我们看到一种白色物体时,它碰巧是狄亚瑞斯的儿子,就可以说是看到了狄亚瑞斯的儿子,"这就是在偶然意义上的感觉对象,因为所感觉到的东西只是碰巧是白色的。所以感觉决不会受到这类感觉对象的影响"③。

但是,感官为了能够感受到外界客观物体的影响而又有所反应,还必须具备三个条件。(1)客观物体作用于感官所产生的刺激(媒介体),必须足够强烈,否则无法刺激感官而引起反应。例如,太小的物体,或不太明显的颜色,感官是不会有所反应的。同样,太微弱的声音,也不会刺激耳朵而引起共鸣。(2)物体所引起的刺激的程度,应该同感官本身所有的感应性,在程度上有所差别。例如,手上的热度要是与它所感受的客观物体的热度一样,手就难以感受到该客观物体的热度。(3)客观物体所产生的刺激,也不能过于强烈,否则不但不会使感官引起反应,而且还会破坏该感官的感觉功能。例如,太强烈的声音,会导致耳聋;太强烈的光,会导致眼睛瞎掉;太浓烈的味道,会导致舌头麻木。总

① 亚里士多德:《论灵魂》,418^a16—17。

② 亚里士多德:《论灵魂》,418^a18。

③ 亚里士多德:《论灵魂》,418^a21—24。

之，作为感觉的媒介体的刺激，必须适中，也就是必须恰到好处，才能产生理想的效果。[1]

（二）　认识的过程

亚里士多德不但探讨了人的认识来自对客观物体的作用而产生的感觉，而且以他的灵魂学说为依据，探讨了人的认识过程。

首先是感性认识。感性认识是要以可感的客观事物的存在为前提的，所以感觉从根本上说是被动的，它必须受到对象的激发，才能有所反应。这种反应，取决作用于感官的外在的客观对象，这也就是所谓"凡接受者，总是按照接受者的性质而被接受"。这是唯物的反映论的原则。亚里士多德提出著名的蜡块说和白板说，来说明这种感性认识的特征。

> 我们必须理解所有的一般意义上的感觉，感觉是撇开感觉对象的质料而接受其形式，正如蜡块，它接受戒指的印迹而撇开铁或金，它所把握的是金或铜的印迹，而不是金或铜本身。同样，每个人的感觉都要承受有颜色、气味、声音的东西的作用，但并不是作为那个所说的东西，而是作为这个，与公理相关。感觉器官首先是其中有这种潜能的东西。两者相同一，但又各有不同。感觉主体是某种有体积的东西，而感觉能力和感觉则没有体积，它们只是主体的某种比率和潜能。这就说明了，如果对感觉对象的感觉过分强烈，为什么会破坏我们的感觉器官。因为，一旦对感官的刺激太强，那么其协调的比例（这种比例就是感觉）就

① 亚里士多德：《论灵魂》，第3卷第2节。

会被破坏，正如琴弦拨得太猛，七弦琴的音调与和谐就会受到破坏。……能够感觉的事物，只有在每一种都具有感觉能力时才能承受作用。[①]

这里亚里士多德借喻蜡块说，形象地说明了唯物主义反映论的基本特征，从而发展了恩培多克勒的"流射说"和阿那克萨戈拉的"异类相知说"，并克服了这两种学说中固有的类似后世庸俗唯物主义的缺陷。[②]

这种观点以及后世对它的解释，遭到黑格尔的猛烈抨击，指责人们"老是粗野地停留在比喻的粗糙状态中"。指责人们单纯抓住这个比喻，并拿它转而应用于灵魂上面时就说：灵魂的情形和蜡块一样，表象、感觉，一切都只是印进灵魂里面去。灵魂是一块白板，它是空白的，外物在它上面加上一个印象，正像带印戒指的质料作用于蜡块的质料。但这并非像人们所说的"就是亚里士多德的哲学"[③]。实际上，黑格尔的这种攻击是毫无根据的，后世的洛克(1632—1704)也并未歪曲亚里士多德的观点，洛克正是以此反对了天赋观念说。

蜡块说最早是由柏拉图在《泰阿泰德篇》中提出来的，他把人的灵魂比作蜡块或蜡板，它接受外界的感觉成为记忆，如印章打下的印记。但他却认为这种感性认识是不可靠的，不是真理，不能把握理念。而作为经验论的理性主义者的亚里士多德，正是

---

① 亚里士多德：《论灵魂》，$424^{a}19$—$^{b}9$。

② 关于"流射说"和"异类相知说"，详见汪子嵩等《希腊哲学史》第1卷第9章第4节和第10章第5节。

③ 黑格尔：《哲学史讲演录》，第2卷第345页。

凭借蜡块说，正确地说明了感性认识的机制。

接着是想象力(phantasia)。它是一种比综合感(common sense)更优异的内在感，只有较高等的动物才有。所谓内在感，意指动物的感官除了直接与外在物体相接触外，尚有一些感官不直接与物体相接触而能认识它们，所以其功能的产生，不需要其对象的实际当下的存在。想象力就是这类内在感，它是塑造形象的最主要和最基本的能力。它在文艺创作过程中，占有重要地位。它以先前产生的印象刺激所留下的持久印象为先决条件，代表过去经验的“意象”(phantasm)或“感觉形象”，是想象力的产物。

想象力的主要作用有三种：(1)能保留外在感官和综合感所获得的印象；(2)当外界物体已不在眼前时，能唤起过去曾经有过的印象。例如，参观过某些地方，或观赏过某些名胜古迹，当它们事后再度呈现于脑海中，这就是想象力发生作用的结果；(3)能将所取得，以及所保留的印象，加以分析、综合，从而产生新的意象。

由此可见，想象力既是重新呈现过去的印象的功能和记忆，又能创造新的意象。它甚至对人的理性活动，也是非常重要的，否则外在感官所接触到的客观事物，瞬息即逝渺无踪迹，记忆也就无所凭借，创造性的理性活动也就没有根据：

> 对于思维灵魂(the thinking soul)来说，想象仿佛感觉中的感觉对象。一旦它肯定或否定它们是好或坏，它就追求或回避它们。所以，没有想象，灵魂就无法思维。[1]

---

① 亚里士多德：《论灵魂》，413^a16—17。

也正因为这样，想象力对于文学家和艺术家进行创作活动是至关紧要的，因为从事文学艺术创作，一方面固然需要对原先的感觉经验进行分析综合，另一方面也是凭借其丰富的想象力重新创作新的意象，从而塑造新的形象。这是文学艺术家进行创作时，不能须臾离开的。[①]

其次是理性认识。

亚里士多德认为，人的高贵之处在于，除了有营养和感觉的功能以外，还有理性。理性是某种外来的、神圣的东西，它的一部分进入躯体后受躯体的影响，变成被动的灵魂，和其他灵魂一样，随躯体的死亡而湮灭；另一部分，一直保持其能动性，继续其静观的生活，离开躯体后仍能独立自存，是不朽的。

关于这点，亚里士多德在《论灵魂》第三卷第五章中是这样论证的。在全部事物中，如同整个自然一样，每个事物都潜在地从质料生成的，另外则是原因和制作者，从而制作了一切。这两者的关系，如同技艺和承受作用的质料的关系一样，这样的区别一定也存在于灵魂之中。在这样一种意义上，一方面，正是这种心灵(thought)[②]，万物被生成，另一方面，思维造就万物，作为某种状态，它就像光线一样，因为，在某种意义上，光线使得潜在的颜色变为现实的颜色。这样的心灵是可分离的、不承受作用和纯净的，从本体的意义上说它就是现实性。因为，作用者(主动

---

① 这里有关亚里士多德的感性学说的阐述，除了根据亚里士多德本人的有关著作外，还参阅曾仰如《亚里斯多德》，台北东大图书公司1989年。

② 也有译为"思维"或"理智"。这里采纳苗力田主编《亚里士多德全集》的译文。

者)永远都比被作用者(被动者)尊贵,本原比质料更尊贵。正是在这种观点的指导下,他将依附于灵魂的不朽部分的思维,即理性认识,同依附躯体的来自客观事物的作用而产生的感性认识,截然分割开来:

> 现实的知识与事实是同一的。对于个别事物来说,潜在的知识在时间上是在先的,但在总体上它并非在时间上在先,心灵决不能一时能思维,一时又不能思维。一旦被分离开,它就仅仅是它所是的那个样子,只有这才是不朽的和永恒的(我们并没有记住,这样的心灵并不承受作用,而被动心灵是可灭的),离开了这种心灵就不可能有思维。①

就亚里士多德而言,他是将理性和理性认识的对象,感性和感性认识的对象,彼此分割开来的。这点,他在《论灵魂》第三卷第四章中是这样论证的。

灵魂中的不朽的部分,即灵魂用来认识和思维的部分,无论它是分离的存在,还是它在广延上不能分离,但在定义上可以分离,我们都必须要考察它具有哪些不同特点,以及思维是如何发生的。进而认为,感觉有感觉的对象,作为理性思维的心灵,也有它特定的对象,它们彼此是各自独立不相联系的:

> 如果思维类似于感觉,那么它一定或者是某种承受思维对象作用的过程,或者是承受其他这一类事物作用的某

① 亚里士多德:《论灵魂》,430ª20—26。

种过程。虽然它不能感觉,但能接受对象的形式,并潜在地和对象同一,但不是和对象自身同一,心灵和思维对象的关系,同感觉能力和感觉对象的关系一样。……在灵魂中被称为心灵的部分(我所说的心灵是指灵魂用来进行思维和判断的部分)在没有思维时就没有现实的存在。因此,认为它和躯体混合在一起是不合理的。如果是那样,它就会变成某种性质,如热或冷,或者甚至会拥有某种器官,就像感觉能力一样;但事实上它并不具有什么器官。……因为,感觉能力是不能脱离躯体的;而心灵则是分离的。一旦心灵变成其对象,就像有学问的人一样,即是说他是现实的有学问的人(当他由于自身而实现其能力时就会发生),在某种意义上它仍然是潜能,但这和在学习或研究前的潜能并不相同,它自身能够思维它自身。①

由此可见,在亚里士多德的认识学说中,作为感性认识的主体的感官,同作为理性认识的主体的心灵,彼此是截然分离各自独立的。作为感性认识对象的可感事物,同理性认识的对象(实即思维本身),彼此也是截然分离各自独立的。进而作为感性认识的个别,同作为理性认识的一般,彼此势必也是各自分离和独立的。这就是亚里士多德理论中显而易见的矛盾。前面已经讨论过,他在批判柏拉图的理念论时,从理论上和逻辑上,正确地论证了抽象和具体、一般和个别的辩证关系,但在讨论到具体的认识论问题时,从他的灵魂学说出发,结果又像柏拉图一样将它们对立起来,结果导致唯心主义。

---

① 亚里士多德:《论灵魂》:$429^{a}13—^{b}10$。

二　创制:技艺和艺术

就亚里士多德而言,包括诗在内的文学艺术,在知识或学科的分类上是属于第三类的创制学科(知识)领域,而文学艺术又是属于技艺的组成部分,所以在进入正式讨论他的文学艺术理论以前,有必要先就此两问题进行概述。

亚里士多德认为,创制的学科,有它的不同于理论学科和实践学科的特点。

(一)　创　　制

创制的知识是关于材料的塑造和制造的知识。这里的材料,狭义的往往指语言材料,创制只是指词句的制作,"poietike"这个词,后来和"诗"(poiesis)是同义语。创制的知识和"技艺"密切相联系,创制知识和实践也紧密相联系。创制本身是一种实践活动,但创制的实践和伦理、政治的实践不同,伦理、政治的实践的目的只在于实践本身,创制实践的目的和价值则在于产品,例如创制诗的目的和价值在诗篇中。创制和求知活动不同,知识的对象是永恒不变的,是作为真理的真理。创制活动的对象则是可变的,如果对象不可变,创制活动也就无法进行。

亚里士多德认为,变动的事物可以是创制、制造的,也可以是实践的,但是,创制和实践是有区别的。因为,实践所具有的逻各斯(推理)品质,不同于创制所具有的逻各斯(推理)品质,两者并不互相包蕴,创制不就是实践,实践也不就是创制。例如,建筑术是技艺,它是一种能进行制造的逻各斯(推理)品质,任何技艺都具有这样的品质,技艺和能进行创制的品质是同一的,它包含一个真正的逻各斯(推理)过程。因为,一切技艺都和事物的生成

有关,它们对可以"存在"("是")也可以"不存在"("不是")的东西,如何生成的问题进行思考和设计。它的始点(本原、原理)是在创制者之中,而不是在被创制的事物中。凡是必然"存在"("是")的东西,都不是生成的并且也和技艺无关;凡是自然"存在"("是")或生成的事物也是这样,因为它们的始点是在自然之中。既然,创制和实践不同,技艺就是创制的而不是实践的。在某种意义上说,技艺是一种机遇。所以亚里士多德说,技艺是关于创制的逻各斯品质,它的推理是正确的,而无技艺的品质的推理则是错误的。它们都和变动的事物有关。自然生成的本原是在自然之中,是同类生成的,例如,人生人。而人工制造物的本原则是在制造者之中,即制造者要思考和设计如何使它生成,即使它被制造出来。这里有个推理的过程,他对此有详细的论述。[①]在《尼各马科伦理学》中,他将此说成是逻各斯(推理)的品质,这种推理过程如果是正确的就是技艺,如果是错误的就是无技艺(atechne),所以他说技艺是机遇,有偶然性。这是由于古代的技艺还是不成熟的,对此人们还没有必然的把握。

我们这里所讨论的以《诗学》为主要代表的文艺理论,在亚里士多德看来属于创制知识。他认为创制的技艺,就广义来说,就是给予原料以形式。创制的对象有两种:或者是完成自然所不能完成的东西;或者模仿自然所已经完成的东西。后者,就是美的艺术(指绘画、雕塑、建筑、诗歌、音乐等)的领域。人到世界上,就被赋予几乎获得一切技艺的能力,并且具有两只手,这是一切工具的工具。

尽管,亚里士多德以《诗学》为代表的著作,所探讨的领域主

① 详见亚里士多德《形而上学》第7卷第7章。

要是属于创制知识，与技艺（艺术）中美的艺术有关，但亚里士多德的思想是一个完整的密切相联系的整体，所以和其他两门知识（理论的、实践的）同样也存在着内在的联系。

与第三类创制知识直接有关的著作，除了《诗学》外，尚有《修辞学》、《亚历山大修辞学》（伪作，可能撰写于公元前三世纪初）。但从第欧根尼·拉尔修保存下来的亚里士多德的著作目录来看，尚有大量与美学、美的艺术有关的著作：《论快感》、《论美》、《论艺术汇编》、《论音乐》、《荷马问题》、《奥林匹克赛会优胜者》、《毕提亚赛会优胜者》、《在狄奥尼索斯节的戏剧优胜者》、《论悲剧》、《戏剧的记录》、《谚语集》等。尽管以上这些著作都已佚失，但也足以表明，亚里士多德生前对美学和文学艺术问题是非常关心，是有深入研究的。

（二）　技艺和"模仿的技艺"（美的艺术）

亚里士多德《形而上学》等著作，在批判柏拉图的理念论的同时，同样也将"美"这个概念同"善"这个概念几乎在同义上来论证他的以本体为核心的第一哲学。结果同样导致客观唯心主义。但他对文艺的观点，虽然和第一哲学有联系，还不能等量齐观。这是由于他将文艺看作是属于创制学科或创制知识，因此其理论基础是唯物主义的，或者说是现实主义的。这点，明显地体现在他的《诗学》这部伟大著作中，其中除了个别的地方①，几乎不再讨论到美这个范畴，而是集中讨论文学艺术理论。正因为这样，策勒在讨论到亚里士多德的以《诗学》为代表的艺术哲学时指出：

---

① 指在前面讨论美的本质时已引证过的《诗学》（1450^{b}34—37）中"美是同大小和秩序有关的"那段话。

要是美是一种性质，较之艺术作品更其是一种科学研究或善的行为，美作为艺术哲学的基础的概念是太笼统了。因此，亚里士多德在《诗学》的开头，就将美完全撇在一边，而从对艺术的本性的讨论开始。①

的确，亚里士多德在《诗学》中，主要探讨的是文艺理论，而不是美的理论。关于美的形而上理论，主要是在《形而上学》、《伦理学》、《动物的构造》等著作中讨论的。根据我们以上的理解，长期以来在国内美学界深有影响的车尔尼雪夫斯基，在他的论文《论亚里士多德的〈诗学〉》中，高度评价了《诗学》，这点无疑是值得肯定的，但他把这部著作归结为"美学论文"，其贡献在于阐明"美学概念"，则未必是妥当的：

《诗学》是第一篇最重要的美学论文，也是迄至前世纪末叶一切美学概念的根据。②

正是基于在概念上的混淆，这篇论文名曰讨论亚里士多德的美学，实质上是一篇崇尚柏拉图的客观唯心主义的美学及其文艺理论的翻案文章：

亚里士多德是第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了二千余年。但是柏拉图的著作比亚里士

① 策勒：《亚里士多德和早期漫步学派》，第2卷第303页。

② 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，第124页，人民文学出版社1957年。

多德的具有更多真正伟大的艺术思想，或许他的理论不仅更深刻而且更充分，但它却没有披上体系的外衣，所以至今并未引起注意罢了。[1]

实际上，正是柏拉图在《会饮篇》和《斐德罗篇》等著作中，提出了以客观唯心主义为基本特征的，“以独立体系阐明美学概念”，并将这种“概念”贯彻到《国家篇》和《法篇》等中提出的文艺理论体系中。因此，同一个车尔尼雪夫斯基，在肯定亚里士多德热爱文艺之余，依然要褒扬排斥文艺的柏拉图：

> 亚里士多德不如柏拉图要求这么高[2]，他是宽大得多了，甚至带着热爱来看待艺术，尤其是对诗歌和音乐。他对诗歌和音乐底意义的了解，不如柏拉图的那样富有教育意味，可是远比他触及更多方面——不错，甚至有时还未免琐碎呢？[3]

关于“美”的理论同关于“文艺”的理论，彼此既有联系但又有区别，我们趋向于分别开来讨论，在本卷中正是这样处理的。

在亚里士多德那时，希腊语中尚还没有一个词汇，可用以泛指今天所指的包括诗、绘画、雕刻、音乐、舞蹈、戏剧等的“文艺”（或“美的艺术”）概念，而是将这些文艺部门从属于“技艺”，亚里士多德则将“技艺”归类于“创制学科”（“创制知识”）。

---

① 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，第129页。

② 指柏拉图强调文艺的“教育意味”。

③ 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，第139页。

就希腊语的“technē”(“技艺”)而言,较英语的“art”(“艺术”)①,具有更为广泛的含义:(1)手工技艺,尤其是指切割金属,以及制造金属器皿和造船的技艺;(2)获得某种东西的方式或方法,泛指手艺;(3)从事制作有用的手工艺品或美的艺术品的方法或规则;(4)手工艺品或美的艺术品。② 亚里士多德在使用“technē”这个词时,往往兼有(1)和(4)两种含义。他在强调创制学科(创制知识)和实践学科的区别时,曾这样指出过,实践所具有的理性能力,不同于创制所具有的理性能力,两者并不互相包容,实践并不是创制,创制也不是实践。作为创制的技艺的基本特征是:

> 营造术就是一种技艺,并且是创制的理性能力。要是不具备理性能力,创制也就不是技艺,这种能力不存在,技艺也就不存在。所以,技艺和具有真正理性的创造能力是一回事。一切技艺都和生成有关,而进行技艺的思考,就是去审视某种可能生成的东西怎样生成。它可能存在,也可能不存在。这些东西的开始之点,是在创制者中,而不是在被创制物之中。凡

---

① techē 的“拉丁语的对译是“ars”,英语循此对译为“art”。“ars”和“art”都含有“tehnē”这个词那样的多重含义:(1)技术、技艺,完成某些动作的能力,特别是由经验、学习或观察而获得者;(2)使自然界的东西适合于人类生活各种用途的技能:人类的发明或独创性;(3)技能,系统运用知识或技能以取得所希望的结果;(4)美术、艺术,根据美学原理运用技能和审美力进行制作;(5)美术品,根据美学原理运用技能和审美力,制作出的作品,美的表达:美术作品。以上解释,详见《新韦勃斯特英语国际大辞典》1961 年第 3 版“art”词条。

② 详见利德尔—斯科特—琼斯《希英大辞典》“technē”词条。

是由于必然而存在的东西，都不是生成的并与技艺无关，那些顺乎自然的东西也是这样，它们在自身内有着生成的始点。[1]

这里，亚里士多德不仅将技艺及其产物的技艺品同毋需人力干预的自然物区别开来，而且与伦理、政治行为的实践品德也区别开来。由此可见，亚里士多德所理解的技艺，既包括从事创制的能力，又包括由这种创制能力创制的成果。

循此，可见亚里士多德的“技艺”概念，具有如下的特点。

第一，技艺及其产品有别于自然，但各有其目的。他在《物理学》第二卷第八章专门讨论自然活动是否有目的时讲到，它们彼此间虽有根本区别，但仍然各自都有目的。他是循他的一贯的目的论观点进行论证的。在凡是有一个终结的连续过程里，前面的一个个阶段都是为了最后的终结。无论在技艺创制活动中，还是在自然产物中，假如没有什么阻碍的话，一个个前面的阶段，都是为了最后的终结。技艺创制固然是为了某个目的，自然产物也是为某个目的。由此可见，两者虽有区别，但在各自具有目的上，则又是一致的：

一般地说，技艺有些是完成自然所不能做到的事情，有些则是模仿自然。因此，既然技艺产物有目的，自然产物显然也有目的。因为，前面的阶段对终结的关系，在自然产物里，是和在技艺产物里一样的。[2]

---

① 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，1140a7—17。

② 亚里士多德：《物理学》，119a16—21。

技艺及其产品(制品)的根本特点,在于它是人造物。这点,被认为是公元五、六世纪时写作,归之亚里士多德名下的《问题集》的作者就清楚地指出这一点:

> 理智是属于由自然灌输给我们的那些东西,因为它是一种工具。反之,科学和技艺是由我们自己创造的东西,理智是属于一种天赋。①

第二,强调技艺中的理性因素。在这点上,亚里士多德是和柏拉图判然有别的,后者将包括文学艺术在内的全部技艺看作是对可感事物的消极的模仿,是纯属非理性的,反之,亚里士多德则强调技艺中的理性因素。他在《形而上学》开头时就强调技艺是和理性相联系的,声称,求知是人类的本性,而人类理智发展的顺序,是由感觉、记忆、经验发展到造就技艺,但技艺优于经验,因为技艺家把握到了对一类事物的普遍判断(即理性认识),而且也只有把握到了这种认识,技艺才得以产生:

> 那些靠表象和记忆生活的动物,很少分有经验,唯有人类才凭借技艺和推理生活。人们从记忆得经验,同一事物的众多记忆导致单一的经验。看来经验大致类似科学和技艺,人们通过经验得到了科学和技艺。包洛斯②说得好,经验造

---

① 亚里士多德:《问题集》,955b25—28。

② 包洛斯,出生于现意大利西西里沿海南面城市阿格里根特的古希腊智者,略比苏格拉底年轻,是著名智者高尔吉亚的学生,柏拉图曾多次提到,而亚里士多德仅在这里提到过他。

成技艺，无经验诉诸偶然。当一个对同类事物的普遍判断从经验的众多观念生成的时候，技艺也就出现了。①

经验只知道特殊，技艺才知道普遍。②

第三，技艺属于变动的过程世界。亚里士多德在《后分析篇》中除了继续强调技艺中的理性因素，又指出技艺是属于过程领域的。声称，从感官知觉中产生出了记忆，从对同一事物的不断重复的记忆中产生了经验。因为，数量众多的记忆构成单一的经验，而经验已经是与普遍有关的：

经验在灵魂中作为整体固定下来即是普遍的。它是与多相对立的一，是同等地呈现在它们之中的统一体。经验为创制和科学（在变动世界中是创制，在事实世界中是科学）提供了出发点。③

这里所讲的"变动世界"也就是"过程世界"④。即技艺的原理是与发生的事物有关的。

第四，技艺的创制是形式和质料相结合、心理和物理相结合的过程。根据亚里士多德的本体学说，具体事物是质料（潜能）和形式（现实）的统一。而具体事物的发生或生成有三种：(1)自然生成的；(2)人工创制的；(3)自发产生的。人工创制的事物不是

① 亚里士多德：《形而上学》，980^b26—981^a6。

② 亚里士多德：《形而上学》，981^a15。

③ 亚里士多德：《后分析篇》，100^a6—9。

④ 这里的中译文根据苗力田主编《亚里士多德全集》。

自然生成的，而是由人凭其技艺创制出来的，所以称之为“创制”。创制，首先是一种技艺、一种能力，也是一种思想造出来的，是由技艺家（艺术家）的灵魂的理性部分创制出来的：

> 由于技术生成的东西，它们的形式都在艺术家的灵魂中。[1] 我们把个别事物的是其所是和第一本体都称为形式。……在生成和运动之中，有的称为思想，有的称为创制。思想从本原出发，从形式出发，创制则从思想的结果出发。[2]

亚里士多德根据医术和营造来说明技艺的生成。他将医生的治疗病人、工匠的营造房屋等，都列入技艺范围。健康之所以是健康，能够成为健康，以及房屋之所以是房屋，能够成为房屋，都是由它们的形式决定的，而不是由质料决定的。所以形式是它们的本质。作为人造物的房屋，是以木头、石头、砖头等为质料，但是作为房屋之所以成为房屋的形式，是不会自己进入木、石、砖中自然而然地构成房屋的，而是凭寓于工匠或建筑师的理性灵魂中的形式，才能造出具体可感的房屋来。所以，人造物（文学艺术品也是人造物）总是要通过人的思想和技艺，只有人的思想认识了它的本质（即它的公式），才能凭技艺把它创制出来；如果没有

---

① “在艺术家的灵魂中”，系根据收入牛津版《亚里士多德文集》中的，罗斯的英译：“but from art proceed the things of which the form is in the soul of the artist”。（Metaphysics，$1032^{a}35$—$^{b}1$）但收入普林斯顿版《亚里士多德全集》中的，罗斯的英译，已由编者作了更动，删去“of the artist”（“艺术家的”）。我们这里根据牛津版。国内中译本，苗力田主编的译文，接近普林斯顿版；商务印书馆版吴寿彭的译文，接近牛津版。

② 亚里士多德：《形而上学》，$1032^{b}1$—18。

认识和掌握它的本质(形式),就不能将它创制出来。所以,亚里士多德认为形式是决定性的,是第一性的本体。在自然生成物中,则毋需人凭其技艺从事创制,但他也同样认为事物是由形式决定。这个形式(即公式),就人工制品来讲,是存在于人或艺术家的理性灵魂中;在自然物中,它(形式)尽管不存在于人的头脑中,但它是存在于自然物之中的。

亚里士多德"形式都在艺术家的灵魂中"的理论,在其文艺理论中起到重要作用,从而使他的模仿说具有不同于柏拉图的消极的模仿说,并给普洛丁的美学和文艺理论以巨大的影响。

第五,人工技艺创制品是新形式和质料的统一。就柏拉图而言,理念和可感事物截然分离,分属于两个世界,它们彼此间是绝对对立的。亚里士多德以他的形式和质料相统一的本体学说来置代柏拉图的这种理念论,尽管在最后仍然提出纯形式和纯质料相分离。所以他一方面将形式和质料在理论上分得清清楚楚,另方面在讨论到具体事物时,则同样有力地强调它们的统一,声称,具体可感物体的本质(即形式),是与必然归属于它的质料相统一的:

> 所以,我们所探求的就是原因,即形式,由于形式,故质料得以成为某些确定的事物;而这就是事物的本体。[①]

就具体事物而言,都总是形式和质料相结合的统一体,只有在思想或逻辑上才出现彼此分离的纯形式和纯质料。这当然也是一种客观唯心主义,但毕竟不同于柏拉图的理念论,也正是这种特

---

① 亚里士多德:《形而上学》,1041^b8—10。

征，运用到包括美的艺术在内的人工技艺创制品时，呈现不同的特征。在上面已经论证过，艺术家进行创制时，所凭借的形式是寓于艺术家（或工匠）等创制者的理性灵魂之中的，但在创制新的形式和质料相统一的新的人工制品时，所面对的质料，正是原先的形式和质料相统一的具体事物，但这种统一物已降为与新形式相结合的质料了。因此，亚里士多德认为，必须对艺术创作的一般概念，更进一步加以界说。声称，严格说来：

> 一个人要是仔细注意，就不会笼统地说，雕像由木头生成，房屋由砖头生成了。由此生成的某物，是要改变的，而不总是保持原状。①

也就是说，由艺术家创制出的艺术品（如雕塑品），由工匠营造出来的房屋，在产生出来以后，就不能再以原质料（大理石、青铜、木材、砖头等）的名称来称呼它们，即以“派生的名称”来称呼它们。原先的青铜、木材、石头是质料和形式的统一体，当艺术家或工匠赋予新形式（青铜的雕像、砖造的房屋）时，就降为质料。他在《物理学》第一卷第七章讨论到“生成的一般概念”时，实质上涉及到了新形式同原先形式质料统一体而现在已降为质料相统一时，出现的种种复杂情况：

> 总的说来，生成的东西的生成，可以分为下列各种情形：(1)有些是形状的改变（如青铜生成铜像）；(2)有些是增加（如被生长着的东西）；(3)有些是减少（如从一块石头

① 亚里士多德：《形而上学》，1033a21—23。

制成赫耳墨斯神像);(4)有些是组合(例如建造房屋);(5)有些是质变(如事物质料方面的改变)。很明显,所有这些生成的东西都是从某些载体中生成的。[①]

艺术家正是以他的理性灵魂中的形式,作用于石块(石块原先也是质料和形式的统一体,但现在已降为质料),从而创制出新的形式和质料的统一体(即赫耳墨斯神像),其他人工制品的生成也同样如此。既然是以艺术家的灵魂中的形式去从事创作,这样一来,亚里士多德在艺术创作上岂非成了客观唯心主义者?实际情况不是这样,因为亚里士多德在艺术创作上坚持模仿说,而且是坚持能动的而不是像柏拉图那样的消极的模仿说,这点,将在讨论到他的模仿说时进行详细阐述。

第六,人工技艺创制品和美的艺术品。从上述有关"technē 和"art"的词源来分析,以及亚里士多德有关"technē"的观点,即便像亚里士多德那样自古以来最伟大的学科分类大师,对技艺并未作出进一步分类,并未在一般的人工制品和近代意义上的"美的艺术"之间,划出一条相对明确的界线。他不同意当时智者们将技艺划分为有用的和使人感到快感的两种,因为像诗歌、雕塑、音乐等,既是有用的,又是能使人感到快感的。就技艺而言,有时其制品往往两种特征兼而有之。在他的技艺分类观中,发展了柏拉图在《智者篇》中的分类思想。[②]首先指出了技艺和自然之间的关系,声称:技艺,或是以自然所不能做的东西去补充自然,或是模仿自

① 亚里士多德:《物理学》,190^b5—11。

② 详见汪子嵩等《希腊哲学史》第二卷第二十二章第一节。

然做到了的东西。[1]后者，他称作为“模仿技艺”，其中包括诗歌、绘画以及部分的音乐。正是这些“模仿技艺”，成为后世所理解和讨论的“美的艺术”，这里所讨论的亚里士多德的文学艺术理论，也就是他本人所称的“模仿技艺”或今人所称的“美的艺术”。

亚里士多德正是在模仿中发现了这些艺术的本质特征。模仿不仅仅是它们的手段，而且也是它们的目的。诗人或画家，不仅是为了创造美的作品而模仿自然，而且他的目的自身也就是模仿。他强调，正是模仿本身使一个诗人成为其诗人，否则也就不成其为诗人，并也以此盛赞荷马。亚里士多德的技艺观点，并非是他个人所独创，而是沿袭以前的习惯的用法，但也因此而影响了后世。只有在近现代才经历了根本性的变化，结果正像塔塔科维兹所概括的那样：首先，“艺术”（严格说应该是“技艺”）取得了“美的艺术”这种较狭窄的意义；其次，艺术开始被看成是一种成品，而不是一种能力或一种活动；再其次，不再像古代那样强调艺术的知识和规律。[2]

我们就是根据亚里士多德所理解的，包括诗歌、绘画、雕塑和音乐等在内的“模仿技艺”，即今日所理解的“美的艺术”，来探讨他的文艺理论。

三 模 仿 说

文艺和现实的关系问题，是整个文艺理论的根本问题，在古

① 详见前面“第一，技艺及其产品有别于自然，但各自都有其目的。”

② “第六，人工技艺创制品和美的艺术品”这段文章，多处吸取塔塔科维兹的论述。见《古代美学》，第141页等。

希腊美学史上占有重要地位，但也只有从早期希腊的自然哲学，转向研究人和社会的过程，从而率先引起苏格拉底的注意，尔后柏拉图和亚里士多德相继进行了深入的探讨。他们从各自的理性主义的哲学观点出发，以模仿说来解释和论证文艺和现实的关系。

“模仿”的希腊语是“mimēsis”。它有两项主要含义：[①]

(1) 模仿，原型(模特儿)的复制；

(2)凭借艺术的表现、再现。

英语系统研究模仿说的学者，往往也相应以这两项含义来理解模仿：[②]

(1) “imitation”(“模仿”)。模仿的行为或事例；复制品，仿造的相似物；模仿某一作家的风格或文体的作品或文章；

(2) “representation”(“表现”，“再现”)。表现物，如艺术作品，戏剧的扮演或演出，表现的行动或动作，被表现的状态；以可见的形象或形式来表现，例如用描画或描写；再现，重新表现。

英国著名的柏拉图学者康福德，在其所译的柏拉图《国家篇》中，就主张将“mimesis”英译为“represent”(表现、表象、再现)，认为通常将“mimesis”译为“imitation”(模仿)容易引起误解。[③] 收入洛布古典丛书的《诗学》的译者法伊夫也主张译为“representation”。

---

① 《希英大辞典》，mimēsis 词条，第 1134 页。

② 根据《新韦勃斯特英语国际大辞典》(第三版)，“imitation”、“representation”词条。

③ 康福德英译：《柏拉图〈国家篇〉》第 32 页。

前苏联学者阿斯穆斯在讨论亚里士多德的美学思想的论文中，也主张将“mimesis”译为“воспроизведение”（“再现”）①。

正因为 mimesis 有“模仿”和“再现”等双重含义，汉译为“模仿”就容易引起误解。《现代汉语词典》和《汉语大词典》，都将“模仿”解释为：“照某种现成的样子学着做。”② 特别是《汉语大词典》将“模仿”和“摹仿”分别解释，将“摹仿”解释为“仿效”，并举欧阳修《学书自成一家说》作为例证：“学书自成一家之体，其摹仿他人，谓之书奴。”③

由此可见，必须注意希腊语的 mimēsis 有双重的含义，否则容易引起误解。不同的哲学家在阐述各自的模仿说时，或者强调其中某一重含义，或者兼而有之，所以切勿以汉语的“模仿”而望文生义，从而发生误解。

（一） 两种对立的模仿说

以模仿说来解释事物，希腊古已有之，最早出现在巫术观念里，以后早期哲学家们也以此阐述其学说。

也只有柏拉图和亚里士多德，才以模仿说来具体、系统地阐述各自的文艺理论，但他们两人的模仿说的哲学上的理论依据是根本对立的。

柏拉图模仿说的哲学理论依据是客观唯心主义的理念论。他将客观的永恒的不变不动的理念，看作是万物的本原、目的，可感事物之所以被派生出来，是由于模仿同名的理念。他的模仿

---

① 陈燊等编选：《西欧美学史论集》，第 78 页。

② 《现代汉语词典》，第 791 页；《汉语大词典》，第 4 卷第 1209 页。《现代汉语词典》认为“摹仿”和“模仿”是互通的，《汉语大词典》将“模仿”和“摹仿”列为两个词目。

③ 《汉语大词典》，第 6 卷第 787 页。

的意义是确定的，必须有三种东西：(1)作为存在在先的模仿的对象的模型(理念)；(2)体现这种模仿的“德穆革”(demiourgos)，即制造者，在文学艺术中即是指文学艺术家；(3)模仿的产品。[①] 循此，他认为可感的客观世界处于流变变异之中，原本是不实在的，它是由模仿理念而派生出来的。而作为诗、画、雕塑等艺术品，则是作者模仿事物的产物，所以是“模仿的模仿”，因而同神所创造的理念“真实体隔着三层”，或和“真理隔着三层”。并因此而得出从根本上否定文学艺术的普遍结论：模仿者(可以泛指文学艺术家)的灵魂是非理性的，模仿的作品是低劣的，是虚幻的幻影。[②]

从根本上讲，柏拉图的模仿说，即他解释文艺与现实关系上的哲学观点的出发点是客观唯心主义的，将文学艺术品理解为被动的、消极的仿制品。正因为这样，柏拉图是西方美学史上极端否定文学艺术的最著名的代表人物，深刻地影响了中世纪的美学理论，从而也间接地导致到文学艺术的衰落。

然而，提出著名的“美是生活”的命题、被誉为“坚持人本主义唯物论的立场”[③] 的车尔尼雪夫斯基，在专门讨论亚里士多德的《诗学》的论文里，却颂扬柏拉图建立在客观唯心主义理论基础上的美学理论和模仿说。[④] 声称，柏拉图所抨击的不是美学而是艺术本身。[⑤] 尽管他认为，亚里士多德是第一个以独立美学体

---

① 详见范明生《柏拉图哲学述评》第178—180页。

② 详见本卷第七章第六节。

③ 《苏联百科词典》，第230页，中国大百科全书出版社1986年。

④ 这里无意于讨论车尔尼雪夫斯基本人的美学观和文艺理论，仅仅是借以阐述柏拉图和亚里士多德两人的模仿说是对立的。

⑤ 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，第127、130页。

系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了二千余年，但是仍认为，柏拉图的著作比亚里士多德的具有更多真正伟大的艺术思想，或许他的理论不仅更深刻而且更充分，但它却没有披上体系的外衣，所以至今并未引起重视罢了。但他所要使人引起注意的正是他所反对和批评的“从前的艺术理论”：“艺术不过是我们在现实中所见的东西的模仿，图画、塑像、小说、戏剧不过是艺术家在现实中所见的原型的复制品。”① 车尔尼雪夫斯基进而从抽象的社会和道德的观点来评价柏拉图的文艺观：

> 在柏拉图看来，高尚而非梦想的、行动而非思辨的（像亚里士多德所主张的那样）实践生活才是人生的理想。他并不是从学者或贵族的观点、而是从社会和道德的观点来看科学和艺术，他看一切也莫不如此。人不是为了要做贵族或学者而生活（像许多伟大哲人连亚里士多德在内所想的那样），而科学与艺术应该为人类的幸福服务。②

实质上，柏拉图的美学观正是纯思辨的，而他的文艺观，不仅是从一般贵族奴隶主，而是从上层贵族奴隶主为首的哲学王立场出发，并认为一切文学艺术都是从属于维护上层贵族奴隶主的理想国的利益，文艺既无独立存在的价值，也根本不考虑一般公民的实践生活。相反，亚里士多德在讨论第一哲学时确也是纯思辨的，但在具体讨论到文艺时，却是现实主义的，有强烈的唯物主义倾向，并强调和重视文艺对公民们的世俗的需要，肯定文艺

① 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，第127、130页。

② 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，第131—132页。

是自律的，有其独立存在的价值。

柏拉图的美学观及其模仿说是客观唯心主义的，亚里士多德的模仿说的认识论基础是唯物主义的，因而也是现实主义的。这点，下面还将进一步申述。

倒是前苏联美学史家阿斯穆斯对上述有关问题，作出了实事求是的论断。声称：在柏拉图的哲学中，感性世界的物体是摇摆于“存在”（“理念”）和“不存在”（“物质”）这两个领域之间的，仿佛它们既可以“分有”实在的领域，也可以“分有”非实在的领域。而在亚里士多德的早期哲学中，则肯定了单一的可以感知的物体是实际存在的“本体”，是“质料”和“形式”的统一。从亚里士多德和柏拉图的这一区别中，就产生了他们在美学中的一系列区别，这两位哲学家对感性世界物体的实在性的不同评价，也造成了他们对艺术的评价不同。在柏拉图看来，从“模仿的”艺术的形象中可以获得的，只是对感性世界的物体和现象的概念，那是不可靠的；艺术家对于他所描写的事物的概念，甚至比意见还要低，比对可感知的事物的不可靠的、假定的认识还要低。因此，艺术不仅不是知识，而且还是骗人的、吹牛的。柏拉图为了说明艺术活动的特点而使用的“模仿”一词，不能完全确切地表达他的艺术学说的真义。“艺术即模仿”这个公式还应作如下补充：艺术是与真正的认识相去甚远的、骗人的、不可靠的模仿，艺术所模仿的是“非实在”的、可变的、无常的感性世界的事物，这种事物是不含有真正的实在性的。

所以柏拉图的美学，究其实质，是否定造型艺术的可能性的一种学说。这种学说虽然把艺术称作“模仿”，却根本不承认这种模仿在任何条件下可能成为现实本身的

形象。[1]

至于亚里士多德的美学，性质完全不同。他也把艺术称作“模仿”，也断言诗歌、音乐、戏剧都是模仿的艺术，然而，他坚信构成认识对象的“本质”是同单一物体依稀联系着的。由于亚里士多德一反柏拉图，恢复了可感知的物体成为认识对象的权利，而这个权利的恢复，就在美学领域里产生了重要的后果：

> 因为，如果艺术是“模仿”的现实性，而摹拟的范本又是体现着某种“本质”、因而可以成为认识对象的实在的事物，那么显而易见，艺术在某些条件下也是可以参与认识活动的。当艺术是以实际存在的、可以认识的事物为蓝本时，由于艺术形象的模仿力，艺术就有可能增加人们对这些事物的已有的认识。于是，“模仿”论同认识论联系起来了。[2]

尽管，在表述上有某些不够确切之处，但是阿斯穆斯确是揭示出柏拉图的美学理论和模仿说的哲学基础是客观唯心主义的，从而导致到否定艺术的结论。与此恰恰相反，亚里士多德的艺术理论的哲学基础是唯物主义的，肯定作为艺术的模仿对象的可感对象“具备了完完全全的实在性”，从而肯定艺术的认识价值。

接着，我们就来具体讨论亚里士多德的摹仿说。

---

① 阿斯穆斯：《亚里士多德美学中的艺术与现实》，《西欧美学史论集》第84页。

② 阿斯穆斯：《亚里士多德美学中的艺术与现实》，《西欧美学史论集》第86—87页。

（二）　文艺的起源：模仿的本性和双手的劳动

亚里士多德的《诗学》，顾名思义当然是专门讨论诗的，但他有关诗的基本理论，实质上也适用于整个文艺。

他在讲到诗的起源时，归结于“模仿的禀赋”和“节奏感”，或归结于“模仿的禀赋”和“模仿的快感”：

> 一般说来，诗似乎起源于两个原因，二者都出于人的本性。从童年时代起，人就具有模仿的本性。人是最富有模仿能力的动物，他们最初的知识就是从模仿得来的，人对于模仿的作品总是感到快感。经验证明了这样一点：事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感，例如，尸首或最可鄙的动物形象。（其原因也是由于，求知不仅对哲学家是最快乐的事，对一般人亦然，只是一般人求知的能力，比较薄弱罢了。……）模仿出于我们的天性，而音调感和节奏感（至于“韵文”则显然是节奏的段落）也是出于我们的天性，起初那些天生最富于这种资质的人，使它一步步发展，后来就由临时口占而作出了诗歌。[①]

这里所讲“有两个原因”，具体是指哪两个原因，在文章中并不是阐述得很清楚的，在学者们中有两种理解。或者是指：(1)“模仿的本性”；(2)“音调感”和“节奏感”。或者是指：(1)“模仿的本性”；(2)对模仿的作品感到的“快感”。综观全文和后世的理解，我们将亚里士多德这段话理解为，诗，也是一般的文艺的起源有三个原因：(1)“模仿的本性”；(2)“对于模仿的作品总是感到快

① 亚里士多德：《诗学》，1448^b4—24。

感";(3)"音调感"和"节奏感"。以下循序进行讨论。

第一,"模仿的本性"。

这里所讲的"本性"、"天性"①,相当于人们所习用的"人性"、"禀赋"。这些词所表达的含义是接近的,指的是人类在漫长的演化过程中形成的带有普遍性的品性,就某一阶段来看似乎是天赋的、人生来就具备的,但从整个历史的长河来看,它依然是遵循演化历史行程而形成的。所谓本性,广义而言是指动物对外界刺激作出的无意识的应答,表现为一种可预见的、相对固定的行为模式。本能(本性)行为具有遗传性、模式的复杂性、适应功能以及外部条件变化下的稳定性等主要特征。一个物种中,至少同一性别的成员的本能行为,总是按一定的可预测的模式进行。本能行为既具有遗传性质,所以受到自然选择的压力,并逐渐变得有益于维护个体的生存或维系种的延续。因此,本能活动是有适应意义的,有助于动物的性成熟和繁殖。本能,从表面上看来似乎不依赖于学习或实践,这表明了本能的内源性质,但从根本上说,本能还是间接地依赖于外源性刺激。正因为这样,处于不同演化阶段的动物,它们之间的本能行为存在着很大的差别,但这些行为,都是随可遗传的生理结构和功能而转称。

作为生物学创始人的亚里士多德,或多或少是意识到这一点的,他肯定人是具备普遍的"本能"、"本性"、"天性"的,也即普

① 英译者拜沃特译为"human nature"("人性")。法伊夫则分别译为"natural"("天性")和"instinct"("本能")。中译者罗念生和缪灵珠分别译为"天性"和"本能",苗力田主持的《亚里士多德全集》的译者崔延强分别译为"本性"和"禀赋"。

遍的人性的。长期以来，由于种种复杂的因素，片面地强调阶级性而否定普遍的人性（天性），实际上在阶级社会以前和进入阶级社会以后，客观上都存在着普遍的人性，但这种普遍的人性，也是随着时代、历史的发展而发生变化的。马克思在谈到效用原则时就曾这样指出过，狗有狗的天性，人有人的天性，而人的天性也是处在变化之中的：

> 如果我们想把这一原则（指效用原则——引者）运用到人身上来，想根据效用原则来评价人的一切行为、运动和关系等等，就首先要研究人的一般本性，然后要研究在每个时代历史地发生了变化的人的本性。①

亚里士多德在指出人和动物有区别的同时，又指出人和动物的区别在于，人从童年起就具有"模仿的本能"，其表现之一，人的最初的知识就是来自模仿。这里，亚里士多德将模仿和求知活动联系起来，是值得注意的。

亚里士多德在《形而上学》一书的一开头就强调指出："求知是所有人的本性。"② 并加以申述道：对感觉的喜爱就是这种求知性的证明，人们甚至离开实用而喜爱感觉本身，喜爱视觉尤其是胜于喜爱其他感觉，即便是在无所事事时，人们也愿意观看，从而使人们能够识别事物，并揭示各种各样的区别。正是人，在各种感觉的基础上形成记忆，所以比其他动物更聪明，更善于学习，从而在记忆的基础上形成经验，随之也产生了包括诗等文学

---

① 马克思：《资本论》，第1卷，《马克思恩格斯全集》第23卷第699页注(63)。

② 亚里士多德：《形而上学》，$980^{a}22$。

艺术在内的技艺。由此可见，亚里士多德在探讨作为技艺的组成部分的诗的起源时，将它与作为“天性”、“本能”的模仿联系起来，乍看似乎是非理性的、自发的。但当他将它与人类的求知活动联系起来，就将这种模仿归之为人类的认识发展，由感性认识上升到理性认识，将作为技艺的组成部分的诗和科学的发展联系起来。

亚里士多德以求知活动来说明模仿，来说明诗的起源，那是同柏拉图凭借非理性的“迷狂”、“灵感”来说明诗的起源和创作有本质上的区别。表明亚里士多德将作为模仿活动的艺术，同说明艺术的认识作用紧密地结合了起来。正是由于将艺术的起源、创作、作用都与认识、知识联系起来，从而将艺术纳入人类认识活动的领域，而且是理性的领域，排除了对艺术的起源、创作、作用的种种非理性的、神秘主义的解释。这是亚里士多德的模仿说的鲜明特征之一。

亚里士多德所以能形成这种观点，是与当时古希腊艺术文化的发展过程中显示出来的实质，密切相关联的。

希腊文化繁荣时期的雕塑和绘画，是含有丰富的认识内容的。当时，连绘画都运用立体的、雕塑的表现手法，在所描绘的事物中突出它的可触性和立体感。正是由于希腊艺术的这种雕塑性，要求艺术家深入研究自然和人物对象，进行深刻的现实主义写照。绘画的这种雕塑性特征，对画家的知识提出了高度的要求。要是画家缺乏对每个形象的浮雕式的表现和透视法的技艺，就不能把画面上的形象，分别安置在近景和远景里。因此，要想取得艺术上的成功，画家就必须对他所描绘的形象，具备透辟的知识，因为，这些形象都放在近景里，很容易被人品评。

作为希腊绘画发展的榜样的雕塑，更其要求严肃认真地研

究自然和人物。正像歌德在《普罗皮赖亚序言》中所指出的那样：人的体态是不能光靠表面观察来理解的，必须研究它的内部构造，把它的各部分拆开，看看它们是怎样联在一起，弄清它们的区别，熟悉它们的功能和反应，记住那最稳秘的作为其余各部分的基础的一点，总之，就要记住事物的根本。只有这样，才能确实看出在我们眼前以灵活万变的曲线活动着的东西，是一个不可分割的美丽的整体，而对它加以模仿。看一个活的事物的表面，会使看的人眼花缭乱，所以这里，也像在其余的场合一样，可以引用一个正确的谚语：你所能见到的，只是你所知道的而已。[①]

也正因为这样，亚里士多德认为描绘艺术（即造型艺术）是模仿，与知识有关。并将这种观点运用到音乐和诗歌中去。他甚至认为，音乐的模仿范围，从某方面来说，甚至比雕塑和绘画的范围更广。根据亚里士多德的理解，绘画和雕塑，仅仅给人以美感，与德性似乎无关：

> 好比一个人面对某人的雕像时，倘若仅仅因其优美的造型而不因别的缘故而生欣喜，他在亲睹雕像所模仿的原型时，也必定会同样感到欣喜。[②]

相比较而言，作为与节奏和旋律有关的音乐，却拥有艺术家可以用来模仿精神现象的手段。因为，音乐的曲调和节奏，能对人的性情和灵魂起到陶冶作用：

---

① 根据《西欧美学史论集》第89页。

② 亚里士多德：《政治学》，1340^{a}24—27。

> 谁能断言音乐的本性中，就不会产生比普通的快感更为崇高的体验呢？人们不仅从中得到彼此共同的快感感受（因为音乐的享受是自然而然的，所以不分年龄和性情，所有的人都能倾心于音乐），而且觉察到音乐对性情和灵魂的陶冶作用。……此外，当人们听到模仿的声音时，即使没有节奏和曲调，往往也不能不为之动情。①

也正因为音乐能带来快感的享受，而德性在于快乐和爱憎的分明，音乐就必然与一般的知识有关，而且需要理性的知识：

> 既然，音乐带来快感的享受，而德性在于快乐和爱憎的分明，那么，必须阐明的是，没有比培养正确的判断能力、学习在良好的情操和高尚的行为之中求取快乐更要紧的事情。②

至于作为模仿的诗歌，无论其产生、创作和欣赏都与知识密切有关，这点，将在讨论其悲剧、史诗理论时进行阐述。

由此可见，亚里士多德不是简单地将文艺的起源，归之于人的本性的再现式的模仿活动或造型描绘活动，而且还把文艺列入认识领域，其起源、创作和欣赏都与人类的求知活动有关，这是贯穿亚里士多德整个体系的理性主义思想在模仿说中的体现。

第二，“人对于模仿的作品总是感到快感”。

---

① 亚里士多德：《政治学》，1340a1—14。

② 亚里士多德：《政治学》，1340a15—19。

亚里士多德阐述了诗起源于人类的模仿的天性后，就进一步申述道，人类之所以最善于模仿，其原因在于："人对于模仿的作品总是感到快感。"这里所讲的"总是感到快感"，有双重的含义，既是指从事模仿的主体（文学艺术家），也指这种模仿作品对观众的影响。

文学艺术家之所以从事诗歌、绘画、雕刻、音乐等艺术创作活动，由于这种模仿的创作活动本身，可以给文学艺术家本人带来快感，也由于他们对模仿的喜爱，促使他们不畏艰难进行构思以再现现实或种种生活现象，从而创造出了种种不朽的瑰丽的作品。一旦这些作品发表后，就对听众或观众发生影响。有创造力的文学艺术家经由模仿再现而创作出来的美的艺术形象，就能成为使有鉴赏力的听众、观念产生快感。悲剧诗人创作的悲剧就能引起观众的某种特殊的快感，其他喜剧、史诗、音乐、雕塑、绘画都能赋予人们以各自特有的快感。

亚里士多德对这种模仿再现的创作品，在创作者和观众双方引起快感有深刻的认识："事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感。"这点，可以根据他本人所举的例证加以解释，"尸首或最可鄙的动物形象"，就它们本身来讲，无论对从事模仿再现创作的画家和雕塑家来讲，还是对进行鉴赏的观众来讲，看上去都是丑的、引起痛感的。但是，作者在模仿再现的创作和观众在鉴赏过程中，却会因其是模仿而转化为产生审美快感。这正是模仿再现在创作主体和鉴赏者身上引起双重快感的奥秘所在。亚里士多德甚至在《尼各马科伦理学》中指出，作为创作主体的艺术家的动作者，与作为鉴赏这种作品的承受者，双方的快感是统一的：

（显然，每种感觉都有自己的快感，我们称使人爱看的东西，令人爱听的东西为使人感到快感的东西。显而易见，处在最佳状况的感觉，并有与之相应的活动对象便是最使人感到快感的。在这里有两个方面，一个是被感觉的东西，一个是能感觉的东西，只要具备了这两者，即动作者和承受者，快感也就出现了。）快感可使现实活动成为完美的，它不是作为一种寓于其中的一种品质，而像是一种天生的伴随物，它使活动完美正如才华之于青春。①

柏拉图和亚里士多德都承认作为模仿的艺术品可以引起鉴赏者的快感，但他们两人对快感的评价是截然不同的。柏拉图由于从根本上否认作为模仿的艺术品，所以鄙视由艺术品而引起的快感，认为这种快感是粗鄙的和妨碍理性的。亚里士多德经过对这种快感进行缜密的研究后，得出不同的论断，认为随各种感觉而来的快感是有区别的，思维的快感高于其他的快感，这也在某种意义上肯定了感性的快感要受到理性的指导：

现在，既然现实活动是各不相同，快感当然也就不同。视觉以其纯净而有别于触觉，听觉与嗅觉优于味觉、各种快感同样以其纯净性相区别。思维的快感就比一切更为纯洁，而其他各种快感也不相同。人们认为，每种动物都有自身所固有的快感，正如自己的功能一样，这就是现实活动上的快感。②

① 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，1174^b28—1175^a1。

② 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，1175^b35—1176^a6。

只要是一方面有被思想的东西、被感觉的东西，另一方面有判别力和思辨力，那么在活动中就将有快感（快乐）存在。因为，它们都以同一方式而互相关联，一个作为动作者，一个作为承受者，所以要发生同样的事情。[①]

所以，亚里士多德不像柏拉图等那样，根据快感的最粗鄙的来源和表现来判断快感，而是肯定从模仿再现现实的艺术品获得的快感，有其独立、自律的价值。但也只有懂得这种快感，是伴随着纯洁的思想和伴随着听音乐和看雕塑而产生的人们，才能从好的方面、本质的方面去认识和评价这种快感。他强调，不能笼统地对待快感，因为并非所有的快感都是善。在这种意义上，随模仿再现的艺术品而获得的快感，和伦理品德的善又是有一定的关联的。因为基于善的活动都伴随着某种快感，所以既然善在一切范畴中，快感也应在一切范畴中。因此，既然善和快感都在这些范畴中，源于善的快感才确是快感。但是，快感在种类上似乎是有区别的。有些人的快感就不是善，其理由之一是，有些快感是恶。但是，这种论证和这种判断，不只适用于快感，也适合于自然物和知识方面。因为，有些自然物是恶的，但并不因此自然物也是恶的。同样，有些知识是恶的，例如机械学，但并不因此知识是恶的。相反，无论是自然还是知识，在种类上都是善。同样道理，对艺术好坏和美丑也要善于区别：

因为，正如人不应从雕刻家不成功的、坏的作品，而应从他的精品佳作来判断他的性质一样，人们也不应从丑恶

① 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，1175ᵃ1—4。

的东西，而应从美好的东西来判断自然知识或其他诸种事物的性质。①

对亚里士多德来说，快感是人们愿望实现的征兆，是人们对生活丰富性的感性知识。结果，正像吉尔伯特等指出的那样，如果这些愿望和生活的丰富内容符合真正的理性，那么快感也就符合真正的理性。用亚里士多德的用语来说，模仿艺术的快感性，可以称之为理性面颊上的红润。当他说悲剧的最终目的就是产生快感时，他的意见显然是说，目的是要达到一种符合理性的和有价值的精神状态。②

有关模仿再现艺术的快感，是一个相当复杂的问题，将在讨论悲剧的净化说时进一步阐述。

第三，"音调感和节奏感"。

亚里士多德《诗学》开头讲到诗的起源时，从字面上看，"仿佛有两个原因"("模仿的本性"，"对于模仿的作品总是感到快感")，实质上他还提到第三个原因："音调感和节奏感。"③ 并将其与人的天性或本性联系起来。

亚里士多德认识到音调感和节奏感本身，已经含有对性格的模仿。声称，人们的性格通过音乐就会起某种变化，古代小亚细亚弗里基亚音乐家奥林帕斯所作的歌曲就能鼓舞热忱，而热

① 亚里士多德：《大伦理学》，1205a34—37。

② 吉尔伯特：《美学史》，第98页。

③ "音调感和节奏感"，希腊语为"harmonia kai tou rhythmou"，中、英译文也不尽一致，拜沃特英译为"harmony and rhythm"；法伊夫英译为"tune and rhythm"。罗念生、缪灵珠、崔延强相继中译为："音调感和节奏感"，"曲调感和节奏感"，"旋律感和节奏感"。

忧的被兴起，足以表明灵魂在情操上受到影响。此外，当人们听到模仿的声音时，即使没有节奏和曲调，往往也不能不为之动情。不同的曲调，对人的灵魂可以起到不同的作用，有的引起怨恨压抑的情绪，有的会使心肠软弱下来，有的使人温和平静，有的则使人狂热。

亚里士多德对音乐的模仿再现能力，给予了极高的评价。认为音乐所模仿再现的性格和心情，其感染力强大到所起的影响是双重的：(1)模仿者本人，由于在模仿过程中屡次产生痛苦和欢乐的情绪，于是日久成习，"在模仿的形象面前感到痛苦或快乐，与亲临其境面对真实事物的感受几乎相同"①。(2)在鉴赏的听众身上，受到这种模仿再现的音调和节奏的激发，从而使心灵得到陶冶。

就上面亚里士多德提到的"音调感"，径直按原文"harmonia"理解为"和谐"，也许可以有助于对艺术模仿起源说的理解。绘画中，不同色彩之间的令人悦目的调配，音乐中，不同音调的和调联系，都是与模仿密切相联系的。归之亚里士多德名下，实际上是公元前一世纪前后的作品《论宇宙》的作者，就绘画、音乐和诗歌的写作来自模仿自然的和谐，而和谐来自对立，作出了深刻的阐述：

> 也许，自然界喜爱对立，并且从对立中而不是从相似中逐渐形成了和谐。正像和谐是男性和女性结合起来的结果，而不是同性成员结合起来的结果，创造了这种原初和谐是凭借对立，而不是凭借相似。显然，艺术就是在这一点上模

① 亚里士多德：《政治学》，1340ᵃ22—24。

仿了自然。绘画艺术中，白和黑、黄和红，不同色彩交织在画面上，从而达到原事物的再现。音乐也是如此，高音和低音、短音和长音，不同音调交织在一起，在不同声音中达到统一的和谐；在写作中，元音和辅音结合在一起，组成完整的艺术。[1]

这里所讲的自然界的对立和谐思想，可能是受到赫拉克利特的影响[2]，但艺术是由于模仿自然的对立统一的思想则是属于亚里士多德的，所以可以循此进一步理解他的诗、绘画、音乐等艺术产生自模仿的观点。

综上所述，亚里士多德的作为解决文艺和现实的关系的核心理论的模仿说，从其开始讨论文艺起源的观点来看，就渗透着唯物主义的，即现实主义的精神，强调文艺起源自对自然、对客观世界的模仿，诸如对存在于自然中的音调和节奏等的模仿，而这种模仿活动是人的本性使然。在这种模仿活动中，在鉴赏模仿再现的文艺作品中，艺术家和鉴赏者都可以因此而获得快感。贯彻在这种文艺模仿起源说中的是认知，将文艺的起源同知识的起源相互联系起来，并自始至终将艺术的起源、创作和发展同人的认识活动联系起来，从而一开始就排除了神秘主义的、非理性的因素，渗透着理性的、现实主义精神。这种精神渗透在他的整个文艺理论中。

正因为这样，亚里士多德这种艺术起于模仿再现的学说，获得了很高的评价。吉尔伯特等认为，亚里士多德用模仿来说明艺

---

① 亚里士多德：《论宇宙》，396^b7—18。

② 见赫拉克利特残篇，第8、10则。

术的起源，是“应用于知识的发生学方法”[1]。策勒则进一步揭示其在人类认识上的重大意义：艺术的再现，作为我们达到普遍真理的可感的媒介，高于对诸个别事物的经验知识。[2]

对此，著名美学史家鲍桑葵有不同的见解和论断。他在概述上述亚里士多德将诗的起源归于人的天赋本性的模仿和快感的观点后认为：

> 亚里士多德在这里所竭力加以论证的这一现象开辟了通向浪漫主义和近代理论的前景。[3]

而他在讨论到亚里士多德的戏剧理论时，再次提到“通过模仿的冲动，起源于天性”等等观点后，得出结论：亚里士多德是伟大的自然主义者。这里，鲍桑葵就亚里士多德的同一模仿说，一时说它是浪漫主义的，一时又说它是自然主义，既自相矛盾，又不符合亚里士多德文艺理论的现实主义的本质。

艺术起源于模仿，这个观点并非是亚里士多德的独创，他的创造性贡献在于，用知识的发生学方法，或结合人类认识的发生来论证这种文艺起源模仿说。表面上看来，亚里士多德和柏拉图之间并无根本上的区别，区别在于，柏拉图认为这种由于模仿而产生的文艺，是与真理、实在“隔三层”，是与知识相对立的，它仅仅是虚幻的幻影，而亚里士多德则认为，人类模仿自然的同时，也就是获得知识。正是在这点上，他们两人是对立的。

---

① 吉尔伯特等：《美学史》，第86页。

② 策勒：《亚里士多德和早期漫步学派》，第2卷第307页。

③ 鲍桑葵：《美学史》，78页。

除了认为文艺起源于模仿外，亚里士多德还提到艺术起源于人类的双手，即劳动。在这点上，他是与智者普罗泰戈拉等根本对立的。

亚里士多德在《动物的构造》中，不指名地批评了人不如其他动物的观点：有些人指称人类赤脚裸体，没有什么可资自卫的武器，便说人的体制不仅是误构的，而且劣于其他一切动物。[①] 智者普罗泰戈拉就此认为，普罗米修斯神有鉴于此，因此从雅典娜等神那里盗取技艺（艺术）和火赐给人类。这点，在讨论到智者的艺术起源观时，已经具体讨论过了。

亚里士多德不同意这种认为艺术起源于某位神赐予的观点，不同意人不如其他动物的观点。他认为，持这种观点的人是大错特错的。因为，其他各种动物都各只有一种防御方式，而且这一种方式，它们是永不能变换的，这样，它们就必须终身守着一切固有的功能。例如，它们的四肢有皮屣，一经穿套着，即便入睡时也得穿在脚上，虽然不用为自己制什么皮屣。而人则有一种特有的工具——手，能够制造其他许多工具，从而在实际生活中得心应手：

> 但于人类，许多自卫的方式都是可以应用的，而且他可以随心所欲地更换多种方式，他也可以在他认为适宜的时间，随意运使他认为适宜的武器。因为手实际上是可得任意

① 亚里士多德：《动物的构造》，687ᵃ24—25。吉尔伯特认为，亚里士多德这里在反驳柏拉图关于艺术起源于普罗米修斯的说法。这是一种误解，根据柏拉图在其早期对话《普罗泰戈拉篇》（321C—D）的记载，他把这种观点指名归诸智者普罗泰戈拉。

变化的爪、蹄与角。这样，手既是枪，又是剑，又是任何其他随心所欲的武器或工具，因为，他具备了握持所有这些事物的能力，自身就可能是这些事物了。自然为人手所构制的形式是符合于如此多样的功能的。[①]

这是西方思想家中第一位给手的万能谱写的颂歌。

更其值得注意的是，亚里士多德强调指出，人之所以优于所有的动物，正因为是有了双手，手是一切工具的工具，是优于一切工具的工具。有些动物有许多脚，有些只有两只脚，有些没有脚，只有人类的手和脚及其功能彼此分别开来：

最后，何以于一切动物之中，唯独人是直立的：现在我们已经说明了这些问题的原因。既然直立着，人就毋须在前面更有腿了，于是自然便赋予以为之代替的臂与手。[②]

正由于人类的直立和手脚功能彼此分别，所以人类是一切动物中最为聪明智慧的。但是，人类究竟是先有了聪明智慧才导致手脚的区分，还是由于手脚的彼此区分才导致人类聪明智慧，亚里士多德认为自己在这个问题上是和自然哲学家阿那克萨戈拉持不同见解的。阿那克萨戈拉认为：人类由于有了手，所以他们才是一切动物中最为明智的原因。即手是因，明智是果。而亚里士多德则持相反的见解；

① 亚里士多德：《动物的构造》，$687^{a}30—^{b}6$。

② 亚里士多德：《动物的构造》，$687^{a}3—5$。

> 但这才是较合理的，我们宁设想人之具有手，是他明智的后果，而不是他所以明智的原因。因为，手只是器官（工具）。自然设计的定例，是对于那些能作适当运用的诸动物，各配置以相应的器官（工具）。自然在这里的施为，正像任何一个明智的人所当有的作为。这才是应取的较好的计划：宁于业已成为一笛管演奏者给予一支笛，不是为了谁有一支笛管就教以吹奏的技艺。只于较大而较重要的事情，为之作少许的增益，不为原是轻微的事物附加以较尊贵而较重大的补缀，这就是自然成物的功用。有鉴于这样的安排是一较好的方式，又有鉴于自然总是如其可能，为诸动物作最优良的安排，我们就应该论定人之所以有手，由于他特具卓越的明智，而不是它具有了手，才变为明智。因为诸动物中最明智的当是会得运用最多最好的器官的一个动物，手就不该看作是一个简单的工具，而是许多的工具。因为事实上，手真是优先于诸工具的工具。所以手这个工具——在一切工具中可作最多方面应用的工具——就被自然配属到人类，而人这动物，正是一切动物中最擅于获得最多方面的技艺的。[①]

亚里士多德这段将技艺（艺术）的起源归之双手的话，确是具有丰富的内容，需要进行深入分析。

首先，这段话自始至终贯彻其本体学说中的目的论观点，这无疑是错误的，是其整个体系中神学思想的杂质。他用“合理”、“自然设计的定例”、“应采取的较好的计划”、“作最优良的安

① 亚里士多德：《动物的构造》，687a8—23。

排”、“被自然配属到人类”等，无论作为譬喻性的说法，或实质是这样，都是用目的论来解释人类双手之所以成为人类的双手，从而区别于其他动物，因而是最为明智的。

其次，明智(intelligent)在先，还是双手在先。阿那克萨戈拉认为，人类先有双手(原因)，然后才变得“明智”(结果)，而亚里士多德则持相反的观点，认为人类由于明智(原因)，才具有双手(结果)。实际情况应该是，双手和双脚相区别之时，正是人类的形成的过程、即人类变得聪明智慧之时。正如恩格斯所指出的那样，某些猿类“大概首先由于它们生活方式的影响，使手在攀援时，从事和脚不同的劳动，因而在平地上行走时，就开始摆脱用手帮助的习惯，渐渐独立行走。这就完成了从猿转到人的具有决定意义的一步”[①]。这点，亚里士多德实质上也是认识到了的，肯定人类之所以异于其他一切动物，在于双手和双脚的功能的彼此的分离。但手与脚的分离，并不是孤立地进行着的。根据达尔文揭示的生物生长相关律，一个有机生物的个别部分的特定形态，总是和其他部分的某些形态相联系的，虽然在表面上和这些形态似乎没有任何关联。实际上，身体某一部分的形态的改变，总是引起其他部分的形态的改变，虽然我们还不能解释这种联系。人手的逐渐灵巧，以及与此同时发生的脚适应于直立行走的发展，由于这种相关律，无疑地也要反过来作用于机体的其他部分。随之，语言从劳动中并和劳动一起产生出来。这样，首先是劳动，然后是语言和劳动一起，成了两个最主要的推动力，在它们的影响下，猿的脑髓就逐渐地变成人的脑髓。随着脑髓进一步

① 恩格斯：《劳动在从猿到人转变过程中的作用》，见《马克思恩格斯全集》第20卷第509页。

发展的同时，它的最密切的工具，即感觉器官，也进一步发展起来了。随之，脑髓和为它服务的感官，愈来愈清楚的意识以及抽象能力和推理能力的发展，又反过来对劳动和语言起作用，为二者的进一步发展，提供愈来愈新的推动力。人类的聪明智慧正是这样地发展和成熟起来的。

由此可见，根据人类进化的实际情况，确是随着人类的直立和双手成为进行劳动的工具后，人类的感官和脑髓等才随着发展起来，人类才变得愈来愈聪明起来。正因为这样，阿那克萨戈拉的认为人由于拥有双手，才导致他成为聪明智慧的观点，基本上是正确的。反之，亚里士多德认为的，人由于聪明智慧，才使双手和双脚区分开来的观点是错误的。这种观点，不仅不符合人类进化的规律，而且会导致得出神学目的论的结论。因为根据亚里士多德的观点，无法解释这种导致双手和双脚区别、分离的聪明智慧从何而来的动因，只有归诸于神的干预。

其次，双手是工具的工具。亚里士多德认为，人类的手不是一般的简单的工具，而是优于其他工具的工具，在一切工具中可以作最多方面应用的工具，应用各种工具的工具。“手是一种使用工具的工具。”①

艺术是模仿，是模仿自然的产物，而这种模仿是凭借双手来体现的，离开了双手的劳作，也就谈不到模仿行为。艺术(技艺)是模仿自然，使新的形式同原先旧形式和旧质料的统一物，降为新质料的相统一，创制出新的统一物，即创制出艺术品。

就最后这点来讲，亚里士多德在艺术起源问题上，从根本上

① 亚里士多德:《论灵魂》，432a2。

摒弃了神的干预，摒弃了先验论。[1]由于他不是停留在模仿的一般观念，而是将这种模仿同人的认识、知识的获得紧密地结合了起来，并且强调这种再现式的模仿是凭借双手来体现的。由于亚里士多德坚持自然内在的匀称、和谐等关系构成的美，所以通过双手对自然的模仿或创造性的再现，就能创造出美的艺术品来。正是米隆、波利克利图斯、菲迪亚斯等，通过他们双手，雕塑出来了至今仍令人叹为观止的竞技者、精妙的青年运动员青铜雕像、奥林匹克宙斯庙中的宙斯像，以及巴特农神殿的浮雕等；雅典的艾克赛基亚斯、欧夫罗尼奥斯、布赖戈斯等杰出的陶绘艺术家们，绘制了大量造型精美陶绘艺术品。音乐和诗歌的起源和发展，同样是与双手密切相关联的，希腊两部最古老的史诗《伊利亚特》和《奥德修纪》，开始时只是根据古代传说编的口头文学，靠着乐师的背诵流传下来的零散篇章，荷马如果确有其人，可能就是最后把这两部史诗定型的职业乐师。至于悲剧和喜剧的起源，同样与音乐、舞蹈密切有关。"悲剧"一词希腊语是"tragos"（羊）和"ode"

---

① 吉尔伯特等在讨论到艺术的起源时，将亚里士多德和柏拉图作了对比。柏拉图由于他的哲学中的"先验论的成分"，使他认为艺术起源于人与大自然的竞争，并源于这种竞争与人对神的本能冲动的结合。"亚里士多德只是在十分有限的范围内承认先验论的因素"。但他并未指出这种"因素"的具体内容。我们认为，这就是在上面已经指出过的神学目的论。此外，吉尔伯特指出，亚里士多德不像柏拉图那样去追求抽象的"永恒美"（如柏拉图在《会饮篇》中所讨论的厄罗斯的追求"美的理念"）。接着吉尔伯特概述亚里士多德的艺术模仿起源说的一段文字，倒是值得注意的："亚里士多德只是在十分有限的范围内承认先验论的因素。他强调大自然内在的美和秩序，对亚里士多德来说，没有什么从天而降的火花，也没有向着永恒美的艰苦攀登，而只是对大自然这位母亲种种习惯的十分谦逊而有创造性的模仿，才创立了艺术。按照亚里士多德的意见，虽然艺术最终把自然最初的姿态完善起来，但是，这种超越的过程，只有在对原型进行长久的学习之后，才成为可能。"（《美学史》，第83页）

(歌)的结合,它的形成和它的演出,都与音乐有密切的关系。因此,著名的悲剧诗人埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯,也可以说是音乐家,在他们的悲剧作品中,音乐占了相当的分量。喜剧的产生同祭祀酒神仪式有关,它的基础是酒神节上庆贺丰收的狂欢游行的歌舞,它与悲剧相比,音乐的比重较少。

总之,亚里士多德将艺术起源于人的模仿本性,同艺术起源于双手的创造,彼此结合了起来,可以名之为艺术双手模仿起源说。正是亚里士多德这位"古代最伟大的思想家"①,体现了古代艺术模仿起源说的最高成就。

四 模仿的对象:由自然转向人生

就古希腊来讲,模仿说有悠久的传统,但在柏拉图和亚里士多德以前的自然哲学家们,如赫拉克利特、毕达哥拉斯学派和德谟克利特等,将模仿的对象局限于自然界,特别是亚里士多德将模仿的对象,由自然界转向人和社会。

亚里士多德在《物理学》第二卷第八章,专门讨论自然是否有目的时提到:

> 一般说来,艺术有些是完成自然所不能做到的事,有些则是模仿自然。②

---

① 马克思:《资本论》第1卷,《马克思恩格斯全集》第23卷第447页。

② 亚里士多德:《物理学》,199a15—16。这句引文中的"艺术",原文为"technē"(技艺),策勒认为这里的"technē"是指"美的艺术"。(《亚里士多德和早期漫步学派》,第2卷第303页。)

在《诗学》中则进一步指出，史诗和悲剧，喜剧和酒神颂，以及绝大多数的笛子演奏术和竖琴演奏术，从总体上看，都可以视作为模仿艺术，而模仿的对象是活生生的处于行动中的人，他们彼此在道德价值上是有区别的：

> 模仿者所模仿的对象既然是在行动中的人，而这种人又必然是好人或坏人，——只有这种人才具有品性，一切人的品性都只有善与恶的差别。①

显而易见，亚里士多德在讨论美的艺术的模仿对象时，由前期《物理学》中泛指包括人在内的广义的自然，到后期的《诗学》集中到行动中的人，而不是一般的抽象的人。显然是随着希腊城邦社会的演变、人本思潮的兴起及其在文艺理论中的反映。从现存的《诗学》来看，讨论到模仿理论时，都将模仿对象集中到人身上，似不再提及抽象的自然。这固然是与《诗学》的讨论对象有关，但确也体现了亚里士多德文艺理论贯彻着以人为本的精神。

这是同当时人本主义的兴起和审美观念的演变，密切相关联的。当时希腊人的以人为本的审美观念，不是由哲学家在头脑里凭空炮制出来后再去影响广大群众的，而是产生自竞技场和奥林匹克等赛会，产生自美奂美轮的巴特农神庙和社会建筑的廊柱，产生自这些用大量雕塑来装饰的建筑物的综合体。它的前提，与其说是抽象思辨的原理，还不如说是取决于当时文学、艺术的具体特点。这些特点是在盛大文艺竞赛会上形成的，在造型

① 亚里士多德：《诗学》，1448ᵃ1—3。

艺术品和广泛上演的群众性观看的悲剧和喜剧的剧场里形成的。而亚里士多德的审美观,正是这些特点在理论上的体现、概括和提炼。亚里士多德的审美和文艺理论,在相当程度上是针对人的审美特点和属性的。在亚里士多德看来,审美对象首先就是有机体,特别是构造得和谐匀称的人体。当时希腊人"把肉体的完美看作神明的特性"①。希腊"历史之父"希罗多德在其《历史》中就记载到:西西里某个城镇某个美貌出众的青年,不但生前受人喜爱,死后还有人筑坛供奉。结果导致在一定程度上认为雕塑艺术是一切艺术的原型。实际情况正如车尔尼雪夫斯基所指出的那样:

> 无论柏拉图或亚里士多德都认为,艺术的尤其是诗的真正内容完全不是自然,而是人生。认为艺术的主要内容是人生——这伟大的光荣应该归于他们,在后世只有莱辛一人曾说过这种见解,而他们所有的弟子都不能了解。亚里士多德的诗学没有一字提及自然,他说人、人的行为、人的遭遇就是诗所模仿的对象。②

这里,针对亚里士多德所说的,大体是符合实际的。针对柏拉图则未必尽然,他的整个哲学体系是漠视现实人生的,人文精神是匮乏的。他所热衷追求和崇尚的是纯思辨的凝神观照绝对美、美的理念,崇尚的是禁欲主义。亚里士多德则密切关注现实人生,正因为这样,他的文艺理论贯注着现实主义精神。

---

① 泰纳:《艺术哲学》,第45页,人民文学出版社1963年。

② 车尔尼雪夫斯基:《美学论文选》,第144页。

五　模仿是再现和创造

文艺是模仿，实质上是指文艺的创作过程是模仿。对这种意义上的模仿，简言之有两种不同的观点。一种认为作为模仿的文艺，是艺术家在创作过程对对象的单纯的、简单的、机械的复制。这种观点在古希腊的代表人物是柏拉图。另一种观点是恰恰相反，认为艺术家的创作过程，是再现的过程，但这种再现是创造性的再现，而不是机械的、消极的摹写。这种观点在古希腊的代表人物就是亚里士多德。

这里，具体阐述和分析亚里士多德的现实主义的模仿说。

第一，艺术比现实更美。

艺术不仅是现实的模仿，而且是现实的再现，这种再现的现实比所模仿的现实更美。

亚里士多德在《政治学》中，谈到政治上究竟是由多数人掌权为好，还是由少数人掌权为好时，肯定作为模仿的艺术所创造的美，比所模仿的对象更美。声称，将治权寄托给多数平民，较之寄托给少数好人（贤良的人），是比较可取的制度，对艺术品的品评也同样如此：

> 品德高尚的好人所以异于众人中的任何人，就在于他一身集合了许多人的素质；美人的所以异于平常的容貌，艺术作品的所以异于真实的事物，原因也是这样，——在人的相貌上或作品上，一样一样原来是分散的众美，集合成了一个整体。我们目前所称美的恰恰正是这个整体。①

① 亚里士多德：《政治学》，1281^b9—14。

正像整个画像拆散开来看，也许可以说他的眼睛还不如某一个普通人的眼睛，其他部分又不如另外某一个普通人的相应部分，但当它们被集合成为某一个整体，将所有的优点集合成为一个整体，就成为集众美于一身的整体的美，或成为美的整体。

这里，亚里士多德实质上认为，艺术家模仿真实的事物的再现，不是刻板的摹本，而是创造性的再现，是一种再创作或创制，是一种典型化。所谓典型化，就是指艺术家在艺术创作中通过个别来反映一般，通过丰满、鲜明、独特的人物个性、事件和环境揭示一定历史时期社会生活、人们心理感受的某些本质方面。塑造典型形象的过程，包括个性化和概括化两个方面。亚里士多德在这里主要是强调艺术作品的概括化的特征，它广泛集中、概括大量生活形象的基础上塑造典型。亚里士多德这里所说的集众美于一身成为整体的美的观点，也正是鲁迅所说的"杂取种种人，合成一个"。

因此，亚里士多德所理解的艺术创作中的模仿，不是对客观对象或现实生活的刻板的摹写、复写、摹本，而是一种再创作，一种再创造。这点，美学史家们是认识到了的。

波兰美学史家塔塔科维兹指出过，亚里士多德本人尽管对"模仿"没有作出过明确的解释，"不过，某个定义是隐含在他的种种著作中：很清楚，他不是指忠实的摹本"①。前苏联美学史家阿斯穆斯也持相类似的观点。声称，亚里士多德把诗歌和戏剧一样，也列入了模仿的艺术，或造型艺术、描绘艺术，全篇《诗学》都在发挥这个见解，他承认艺术是再现式的模仿活动或造型活动，

① 塔塔科维兹：《古代美学》，第142页。

因此他把艺术列入了认识的领域。[1] 基于这种理解，阿斯穆斯一再强调："亚里士多德的美学，从根本上讲，就是反自然主义的。在他看来，与其说艺术是艺术家的作品的总和，毋宁说是社会上人的特殊创造，因此在亚里士多德的眼中，艺术是一种比单纯自然主义地复制自然大得无可限量的东西。"[2]

亚里士多德之所以反对将艺术品看作是对客观事物的简单的复制，是与他对技艺创制品、对整个创制学科（知识）的观点相联系的，它的根本特征正是在于创造自然原先所没有的、不存在的东西。这点，在前面已经详细申述过了。正因为这样，他的反对艺术品、艺术创作中的自然主义的立场是自觉的，在《诗学》第二十五章，针对对史诗或悲剧出现的可能的批评作出的回答，正是针对这种类似自然主义的模仿说的。

第二，艺术创作再现"应当有的事"。

亚里士多德承认艺术是模仿，但并不能因此将艺术创作的特征缩小到消极地摹写客观事物，依样画葫芦地复制自然的一切细节。艺术（技艺）在模仿过程中出现差错是可能的，即便在自然中，这种差错也是存在的：

> 然而，差错的现象在技艺的过程中是有的，如文法家会写错文句，医生会用错药。因此，在自然过程中差错显然也是可能有的。如果说有些技艺产物造得正确，达到了目的，

---

① 阿斯穆斯：《亚里士多德美学中的艺术与现实》，见《西欧美学史论集》第92页。

② 阿斯穆斯：《亚里士多德美学中的艺术与现实》，见《西欧美学史论集》第108页。

在出现了差错的产物里，就是想达到目的而没能达到，那末在自然产物里也会有这种情况的，畸形物就是没能达到目的。[1]

正因为这样，技艺、艺术作品的创作中出现差错是客观存在的，是不可避免的。因此，对差错的性质要进行专门的研究和解释。诗的真，不同于政治学科和其他技艺的真。诗本身有两种错误：本质的和偶然的错误。要是诗人挑选某一件事物来模仿，由于缺乏表现能力而失败，那是本质的错误，即艺术的错误，即诗人没有能力表现他心目中想象的事物。但要是诗人因取舍不当，例如，写马的前后两只右脚一齐向前伸，或是某种特殊技艺的知识上的错误，或因为写出不可能有的事项，这些都不是本质的错误，即都不是艺术（技艺）本身的错误。所以，在艺术创作里，绝不能容许的只是前一种错误，即违反艺术本身的错误，例如，诗人要模仿诗所不能模仿的事项，那是不能容许的。然而：

如果诗人写的是不可能发生的事，他固然犯了错误，但是，如果他这样写，达到了艺术的目的（所谓艺术的目的前面已经讲过了[2]），能使这一部分或另一部分诗更富有惊奇

① 亚里士多德：《物理学》，199a34—b5。

② 指《诗学》第九章末段等讲到的：悲剧所模仿的行动，不但要完整，而且要能引起恐惧和怜悯之情。如果一桩桩事件是意外的发生而彼此间又有因果关系，那就最能产生这样的效果，这样的事件比自然发生，即偶然发生的事件，更为惊人。甚至偶然发生的事件，如果似有用意，似乎也非常惊人，例如阿尔戈斯城的弥堤斯雕像倒下来砸死那个看节庆的、杀他的凶手；人们认为这样的事件并不是没有用意的，这样的情节比较好。

感，那么这个错误是有理由可辩护的。[1]

例如荷马在史诗《伊利亚特》中写到希腊英雄阿喀琉斯在特洛伊城下追赶特洛亚英雄赫克托尔时，向希腊兵士们摇头示意，不让他们向赫克托尔投掷标枪，以免他们夺去他的战功。亚里士多德针对当时左伊罗斯[2]（公元前四世纪）和其他批评家对荷马的指责，就刻板的模仿说提出他的模仿说的系统观点。强调艺术家应以描绘人物的应当有的面貌为自己的宗旨。声称艺术家可以不限于描绘人物的实有面貌，而是应该以描绘人物应有的面貌为自己的宗旨。诗人正如肖像画家和肖像雕刻家一样，是模仿的艺术家，所以他的模仿对象，必然是下述三者之一。

过去有的事或现在有的事，传说中的或人们相信的事，应当有的事。[3]

作为模仿的对象，这三者都是允许的，并不限于"过去有的事或现在有的事"。比较而言，欧里庇得斯的悲剧是比较接近这种类型的，"欧里庇得斯则按照人的本来样子来描写"[4]。而另一位悲剧诗人索福克勒斯则倾向于"按照人应当有的样子来描写"[5]。至于"传说中的或人们相信的事"，更不是来自对现实的刻板的

① 亚里士多德：《诗学》，1460^{b}24—27。

② 左伊罗斯，出身于马其顿城镇安菲波利斯的犬儒学派哲学家，以抨击伊索克拉底和柏拉图，尤其是抨击荷马出名。撰有《谴责荷马》等著作。

③ 亚里士多德：《诗学》，1460^{b}9—11。

④ 亚里士多德：《诗学》，1460^{b}34—35。

⑤ 亚里士多德：《诗学》，1460^{b}33—34。

模仿。诗人是创造者，他们对待流传下来的故事固然不得大加变动，否则人们会不相信，但细节的变动是允许的。

> 对于流传下来的故事，克吕泰涅斯特拉被俄瑞斯忒所杀，厄里费勒为阿尔克迈翁所杀，应不作变动。但诗人们必须有所更新创造，使用一种妥当的方法来处理这些传统故事。①

这种观点，同亚里士多德关于神话是悲剧故事来源的学说，以及诗人服从神话传统限度的学说是完全一致的。诗人在脱离传统的神话故事时，如果自己添加的东西违反了神话的基本内容，那是不能允许的。但是，在不超过这个限度之内，亚里士多德允许艺术家进行自由创作，以及增添新的内容。

更其重要的是，艺术家应该创作"应当有的事"。亚里士多德认为，由于艺术必须理想化，所以即使描绘不可能的事，也是允许的："如果诗人所模仿的东西被指责为不真实，他可以这样来反驳：这些东西或许应当如此。"② 诗人在创作不可能的事物时，一般都应注意理想化的问题，或人们所相信的流行观念：

> 一般说来，写不可能发生的事，可用如"为了诗的效果"、"比实际更理想"、"人们相信"这些话来辩护。为了获得诗的效果，一桩不可能发生而可能成为可信的事，比一桩可能发生而不能成为可信的事更为可取。像宙克西斯所画的

① 亚里士多德：《诗学》，1453b23—25。

② 亚里士多德：《诗学》，1460b32—33。

人物，虽不可能有，但是这样画更好，因为画家所画的人物，应比原来的人更美。①

从事诗、画等的创作，不能停留在单纯的、机械的模仿，而是要着眼于比现实的事物"更理想"，但必须使人认为是可信的，并又要注意到效果。据说宙克西斯画美女海伦的像时，用五个美女作模特儿，把各人的美集中表现在所画的海伦画像上，所以亚里士多德这里说他画的人物"比原来的人更美"。

每一种艺术都有理想化的潜能。任何一种艺术，创造出的形象都可以或者和常人一样，或者比常人坏，或者比常人更好、更美。但在亚里士多德看来，最有价值的大师，总是创造比常人更好、更美的形象。声称，相比较而言，波吕格诺托斯笔下的形象是理想化的，比常人更美，"善于刻画性格"②，"笔下的肖像比一般人好；泡宋笔下的肖像比一般人坏；狄奥尼修笔下的肖像则恰如一般人。"③

这里虽然是集中讨论绘画，但是艺术家凭借模仿（再现）而创造的形象，同原型之间的这三种关系，则是有普遍意义的。因此亚里士多德接着指出，对舞蹈、音乐、散文、韵文等同样也是适用的，但也由于艺术的种类不同，模仿的对象等也就会有所差别：

甚至在舞蹈、双管箫乐、竖琴乐里，以及在散文和不入

① 亚里士多德：《诗学》，$1461^{b}10$—15。

② 亚里士多德：《诗学》，$1450^{a}24$—25。

③ 亚里士多德：《诗学》，$1448^{a}5$—6。

乐的"韵文"里，也都有这种差别。例如荷马写的人物比一般人好，克勒俄丰写的人物则恰如一般人；首创戏拟诗的塔索斯人赫革蒙和《得利阿斯》的作者尼科卡瑞斯写的人物却比一般人坏。酒神颂和日神颂也有这种差别，诗人可以像提摩忒俄斯[1]和菲罗克塞诺斯[2]模仿圆目巨人那样模仿不同的人物。悲剧和喜剧也有同样的差别：喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是模仿比我们今天的人好的人。[3]

亚里士多德这里所讲的诗、散文、戏剧、音乐、绘画等，由各类艺术家通过模仿再现，创造出的艺术形象的三类差别，显然不是凭空杜撰出来，而是对当时希腊各类艺术家的创作品的总结，它同时也是对理论上的刻板、机械模仿说的强有力的批驳。

正因为这样，任何将亚里士多德的模仿说和艺术观说成是自然主义的，都是缺乏根据的。美学史家鲍桑葵尽管对亚里士多德的艺术观评价很高，但将亚里士多德的模仿说归结为自然主义，并从人性中去找到其根源的观点，无疑也是错误的。亚里士多德认为模仿出于人的本性，这是无可非议的，不能因此说他是人性论者。但亚里士多德进而将这点加以夸大，认为由于作者的本性不同，决定了他或者去模仿高尚的行动，或者去模仿卑劣的行动。这就将艺术家本人的品性，同他所创作出来的人物形象的

---

① 提摩忒俄斯(公元前446—前357)，他模仿的圆目巨人波吕斐摩斯比一般人好。

② 菲罗克塞诺斯(公元前435—前380)，是个酒神颂作家，他所模仿的圆目巨人比一般人坏。

③ 亚里士多德：《诗学》，1448a9—18。

性格相等，这无疑是错误的。可是，鲍桑葵却全面肯定这种观点，他在介绍完亚里士多德的这种极其片面的观点后，作出如下的论断：

> 即令这一不完备的综述中，读者也会感觉到这位伟大的自然主义者给自己的主题注入了生气，并且认识到人的天性在它的种种极其灿烂的自我表现中都有其一致性。①

鲍桑葵之所以把这种观点和作家本人人性决定创作人物形象的性质，不加分析地归之亚里士多德，是同鲍桑葵本人的主观唯心主义观点有联系的。他在《美学史》开宗明义第一章"我们的研究方法以及这一方法同美的定义的联系"中，在讨论到"自然美同艺术美的关系"时，将自然美和艺术美都说成是主观的，都说成是"以人的知觉为转移的"：

> 一切美都寓于知觉或想象中。当我们把大自然当做一个美的领域而同艺术区别开来的时候，我们的意思并不是说，事物具有不以人的知觉为转移的美，像万有引力或刚性一样可以相互作用。因此，必须认为，在我们所谓的自然美的概念中暗含有某种规范的、通常的审美欣赏能力。②

鲍桑葵这里实质上强调客观事物"以人的知觉为转移"，这是一种典型的类似贝克莱(1685—1753)的主观唯心主义观点。鲍桑葵在认定这种主观唯心主义观点后，就进一步申述道："大自然"

①②　鲍桑葵：《美学史》，第92、7页。

只是在程度上和“艺术”有所区别，实质上“大自然”和“艺术”都“存在于人们的知觉或想象这一媒介中”，即两者都依存于人们的主观的知觉或想象。其区别仅仅在于，“大自然”（这里出现在正文中的“大自然”，鲍桑葵都是打上引号的）是“存在于通常心灵的转瞬即逝的一般表象或观念中”，而“艺术”（同样也是在正文中打上引号的）“则存在于天才人物的直觉中。这种直觉经过提高固定下来，因此，可以记录下来，并加以解释”①。即“大自然”和“艺术”都是主观的，都依存于人的主观意识中，唯一的区别是“大自然”存在于“通常心灵”，即存在于群氓的主观意识中，“艺术”则存在于天才人物的主观意识（即他所谓的“直觉”）中。很可能正是这种主观唯心主义的世界观，导致鲍桑葵对亚里士多德的模仿说作出扭曲的解释。

六 文艺创作：再现普遍本质和理想

亚里士多德将艺术地再现的模仿看作是体现普遍真理的感性媒介，或向人们传达普遍真理的感性媒体，从而将艺术看得高于对个别事物的感性认识，并对艺术的作用和目的等，得出同柏拉图不同的结论。亚里士多德这里所讲到的通过可感的艺术形象来表现和传达一般的普通真理，正是他在有关本体学说中，批评柏拉图的理念论的缺点之一是个别和一般的分离，而他则强调个别和一般的统一的观点，在艺术理论中的具体体现，也是他一贯强调的艺术的认识作用、模仿对象过程中理性的作用等观点的具体体现。归结到一点是，亚里士多德肯定艺术的感性形

① 鲍桑葵：《美学史》，第7页。

象，体现它所模仿的客观事物的本质。这点，他在《诗学》第九章再次专门讨论情节的部分，曾经进行了具体的申述。

前面已经讨论过，艺术家所模仿的对象，亚里士多德看作为“应当有的事”。这类所谓“应当有的事”，也就是体现了事物发展过程中的必然性、普遍性或本质，由艺术家通过个别的感性形象再现出来。这点，他在阐述诗和历史的区别时讲得很清楚：

> 显而易见，诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。历史家和诗人的差别不在于一用“散文”，一用“韵文”，希罗多德的著作可以改写为“韵文”，但仍是一种历史，有没有韵律都是一样。两者的差别在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃的对待。因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。[①]

接着，他对这段经典性的文字还进行了具体的解释：所谓“有普遍性的事”，指的是某种类型的人，或出于可然，或出于必然，而可能说的某种类型的话，可能做的某种类型的事，诗要追求这目的，然后才给人物起名字。也即是他在《诗学》第十七章中所说的，诗要先按照可然律或必然律（即“有普遍性的事”），然后才给人物起名字。[②] 至于所谓“个别的事”，则是指某个人物，例如雅典政治家阿尔基比亚德（约公元前450—前404）所

---

① 亚里士多德：《诗学》，$1451^{a}36$—$^{b}7$。

② 亚里士多德：《诗学》，$1451^{b}5$—10。

作的事或所遭遇的事。但具体到悲剧和喜剧中则是有区别的。在喜剧中，喜剧诗人先按照可然律组织情节，然后给人物任意起些名字，而不是像写讽刺诗的诗人那样，写个别的人。但是，在悲剧中，诗人们却坚持采用历史人物来给剧中的人物起名字，其所持的理由是在于可信与否：可能的事是可信的；未曾发生的事还是难以相信是可能的；已发生的事却相信显然是可能的，因为不可能的事不会发生。就悲剧人物而言，亚里士多德并不停留在主张坚持采用历史上的真人给悲剧中的人物起名字，并不停留在人们深信的传说中的英雄人物，因为希腊人深信神话传说中的人物是真实的，在历史上是存在过的，还主张可以虚构：有些悲剧中，只有一两个是传说中的英雄人物，即人们熟悉的人物，有些悲剧的人物和事件都是虚构的，但仍然可以得到人们的喜爱。

但是，无论借用传说中的英雄人物来为剧中人物命名与否，诗所描述的事总是带有普遍性的，体现人类社会发展过程中有关事物的必然性、可然性或本质。这点，是从根本上区别于只叙述个别事项的历史。亚里士多德的这种观点，既符合他本人一贯的哲学观点，又是他从当时希腊文化的现实的认识中概括出来的，否则是经不住辩驳的。因为，史学著作中记载的，不只是“叙述个别的事”。但是，当时希腊的史学的情况正是这样。车尔尼雪夫斯基明确地揭示出当时希腊史学的特征：“亚里士多德关于历史的意见，这里须得说明一下：这意见只适用于他那时代的人所知道的这种历史——当时的历史著作根本就不是历史而是编年纪。”① “史学之父”希罗多德是个讲故事者，就像是过来人在

① 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，第142页。

回忆，叙述诚实而有趣但是不相连贯的故事。修昔底德(约公元前460—约前400)尽管博学而慎思，但他写作的《伯罗奔尼撒战争史》，纯粹是编年纪，所叙述的故事，比希罗多德更少内在联系。

同样值得注意的是，亚里士多德肯定诗歌之所以有别于历史，在于诗歌"描述可能发生的事"。表明他已经认识到，当时以欧里庇得斯为代表的"最能产生悲剧效果的诗人"①，已经不再拘泥于传统神话，他的作品中对于神话的自由解释和艺术加工，有时甚至已达到脱离和超出传统神话的地步。例如，他在公元前415年发表得奖的悲剧《特洛亚妇女》中，大胆地表现了墨涅拉俄斯命奴隶揪住海伦的头发，把她从阿伽门农的帐篷里拖出来的场面。过了三年在写另一部悲剧《海伦》时，则把海伦(墨涅拉俄斯的妻子)，写成一个善良的女性。显示出这位伟大的悲剧诗人，对神话的自由处理，是符合当时艺术的精神的。他有时甚至还把神话的两种传说，大胆地糅合在一起，以致观众或读者难以索解。例如，读者们就难以弄清楚悲剧《腓尼基妇女》，其中女主角俄狄浦斯的女儿安提戈涅，最终究竟是留下来埋葬兄弟波吕涅刻斯呢，还是追随父亲流亡到国外去了。②

亚里士多德揭示诗(可以泛指一切艺术)"描述可能发生的事"，不是从先验的思辨中推论出来的，而是针对欧里庇得斯等悲剧诗人的创作实践，从哲学上作出的高度概括，上升到美学和文艺理论的高度。以致被认为"在美学思想史上是他第一个论证

① 亚里士多德：《诗学》，1453a30。

② 详见《腓尼基妇女》，第1731—1766行。

了艺术的认识价值的命题的"[1]。甚至,对亚里士多德并不总是能作出公允评价的车尔尼雪夫斯基,不无夸张地认为:"亚里士多德为艺术说的公道话,竟然达到这样的程度,即认为艺术高于科学(当然不是高于他自己的专门科学)。"[2]

亚里士多德这里总结和揭示出来的包括诗歌在内的感性艺术形象具有哲学意义的观点,是与柏拉图根本对立的。其实质正如鲍桑葵所揭示的那样:"亚里士多德认识到了柏拉图所完全没有认识到的艺术中的理想。"[3]

实质上亚里士多德在美学史和文艺理论史上,第一次提出了典型性的理论,尽管他并未使用"typos"(典型)这个专门术语,但是他所讲的正是人们所理解的典型性的属性。文学艺术家通过个别的、特殊的艺术形象,体现出生活中某些有普遍意义的特征,对后世的有关理论有深远的影响。贺拉斯认为典型的普遍性,是数量上的总结或统计上的平均数。法国十八世纪古典主义文艺理论家布瓦塔则认为,类型是表现普遍人性的东西。法国的启蒙思想家孟德斯鸠则认为,美就是最普遍、最有代表性的东西的集合。德国古典哲学、美学的奠基人康德则认为,典型性是某种统计数字的平均数。随着近代人本主义思潮的兴起,进一步重视人的"自身价值,典型性逐渐由典型说转向典型性格说,强调人的个性特征,直到恩格斯,才进一步将这种观点建立在历史唯物主义基础上,将典型性格同典型环境结合起来,从而为典型性充实了新的内容。

---

① 阿斯穆斯:《亚里士多德美学中的艺术与现实》,见《西欧美学史论集》第99页。

② 车尔尼雪夫斯基:《美学论文选》,第142页。

③ 鲍桑葵:《美学史》,第79页。

七　文艺创作:生活、天才、迷狂、灵感

亚里士多德的文艺创作理论,既是他的现实主义模仿再现说的继续和进一步的贯彻,也是对古希腊文艺创作实践的科学总结,因此又是同柏拉图片面强调灵感、出神、迷狂的观点相对立的。他的《诗学》主要是讨论悲剧和史诗的,它对整个文学艺术的创作理论具有普遍意义。

《诗学》第一章就指出:史诗、悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分管箫乐和竖琴乐的创作过程都是模仿,但是它们彼此间在以下三方面是有区别的:(1)模仿的手段(媒介)不同;(2)模仿的对象不同;(3)模仿所采用的方式不同。[①] 有些人是靠技艺或凭工作经验使用颜色和图形来模仿事物,有些人则使用声音进行模仿。就悲剧而言,它必然有六个组成成分。

从整体上讲,这三方面、六个组成成分[②] 都和文艺创作有关,这里只集中讨论创作究竟凭"天赋"、"迷狂"、"出神",还是凭"灵感"等。亚里士多德在第十七章"论创作实践"中,作出了具体的回答。声称,这些成分中,事件(情景)[③] 的安排是最重要的,因为悲剧所模仿的不仅仅是人,而是人的行动、生活、幸福。悲剧的目的不在于模仿人的品质,而在于模仿某个行动,剧中人物的品

---

① 亚里士多德:《诗学》,1447^{a}14—17。

② 指:1.模仿的对象:(2)性格;(3)情节;(4)思想。2.模仿的手段:(5)言词;(6)歌曲。3.模仿的方式:(1)情景。

③ 亚里士多德原文用的是"事件"(英译 the incident),法伊夫认为根据亚里士多德前面所讲的悲剧的六个成分,意指"情节"(plot)。见洛布古典丛书版《亚里士多德文集》第23卷第25页。

质，是由他们的性格决定的，而他们的幸福与不幸，则取决于他们的行动。因此，在这六种成分中，情节是最重要的："情节居于首要地位，仿佛是悲剧的灵魂。其次是性格。在绘画也是如此，如果以最鲜艳颜色乱涂作画，反不如粉线素描的像那么悦目。所以，悲剧是对行为的模仿，主要是为了模仿行动，才去模仿在行动中的人。"① 亚里士多德认为，诗人在这种模仿创作过程中，天赋、迷狂、出神、灵感等都是需要的：

> 在安排情节，用语言完成作品的时候，诗人应当尽量把剧中情景置于眼前。只有这样，所有一切都清晰可辨、栩栩如生，仿佛身临其境，才能发现什么是恰当的，而不致有疏漏不一致的地方。对卡尔喀诺斯的指责正好说明这一点：安菲阿剌俄斯由神殿回来，诗人没有注意到这情形，因为他没有观察。这出剧在舞台上失败了，因为观众不满意。此外，诗人也应尽可能使用人物的表情姿势来表现剧情。如果说天赋本性人人均等，那么凡是最真切地处于情感中的人，就是最能使人信服的人。只有亲身感受到悲伤与愤怒的人，才能真实刻画出悲伤与愤怒。因此，这就是为什么需要诗人具有几分天才，又具有几分迷狂。前者能让人设身置地，后者能使人心醉神迷。②

这里，亚里士多德比较简要而完整地阐述了以诗人、特别是以悲剧诗人为代表的创作过程的活动。这需要结合他的其他有关著

① 亚里士多德：《诗学》，1450ᵃ36—ᵇ2。

② 亚里士多德：《诗学》，1455ᵃ22—33。

作来进行说明。

（一）　文艺创作和传统题材

亚里士多德是在文艺是模仿的前提下来讨论创作实践，讨论再现情节的。这里的情节，指的是悲剧的情节。(1)“神话”、“传说”、“战事”，指的是悲剧的原始题材。(2)指根据野史改编的剧中故事或本事，用戏剧术语来说，就是“情节”，即剧情的内容。[①] 表明作为模仿者的诗人，他所模仿的是神话、故事等，而不是他头脑中凭空炮制出来的东西。这些流传在民间的神话传说等，无非是早期人类不自觉地对自然和有关事项的加工，是神化了的自然。以后才演变为自觉地对自然或社会的加工，其中的人物，已有丰富的现实内容，是披着神话外衣的社会人。悲剧诗人以这些神话进入再创作时，已融入他生活于社会中的现实内容。例如，埃斯库罗斯的最著名悲剧《被缚的普罗米修斯》(公元前465年左右演出)就是这样创作出来的。根据赫西奥德《神谱》的记载，普罗米修斯违背天神宙斯的意旨，将火偷盗给人类，从而遭到宙斯的严惩，但是普罗米修斯决不妥协。经过埃斯库罗斯的再创作，体现和反映了当时希腊社会现实的专制统治和反专制统治的斗争，反映了新兴的雅典民主派与土地贵族寡头派之间的斗争。普罗米修斯这个艺术形象，成了民主派的化身，体现了为正义事业而顽强斗争的崇高精神。因此，马克思正是在谈到埃斯库罗斯这部悲剧时，引证了其中普罗米修斯誓不屈服于宙斯淫威的誓言后，称他是“最高尚的圣者和殉道者”[②]。而埃斯库罗

① 根据缪灵珠的解释，见《缪灵珠美学译文集》第1卷第11页。

② 马克思：《德谟克利特的自然哲学和伊壁鸠鲁的自然哲学的差别》序言，见《马克思恩格斯全集》第40卷第190页。

斯的《奥瑞斯忒亚》三部曲(《阿加门农》、《奠酒人》、《报仇神》),正如恩格斯盛赞的瑞士历史学家和法学家巴霍芬(1815—1887)的研究成果:"巴霍芬指出,埃斯库罗斯的《奥瑞斯忒亚》三部曲是用戏剧的形式来描写没落的母权制跟发生于英雄时代并获得胜利的父权制之间的斗争。"① 埃斯库罗斯实质上是通过这三部曲,反映和体现了古希腊社会在进化过程中曾经经历过的,以法律裁判代替家族仇杀,人类社会开始由野蛮进入文明的实际情况。当然,埃斯库罗斯在创作这三部悲剧时,是不可能意识到这点的,但确是反映了历史上曾经客观存在过的真实。所以悲剧诗人凭传统神话进行再创作时,已经将现实附丽于神话之中,重新解释了传统神话,以神话的形式再现了生活的真实。正是在这种深刻的意义上,马克思盛赞希腊神话"不只是希腊艺术的武库,而且是它的土壤"②。

因此,悲剧诗人以神话、传说、战事、故事作为原始题材进行再创作,并不违反模仿再现说,并不违反现实主义的创作方法。甚至后世作家,有时也利用希腊神话作为原始题材进行再创作。例如,英国诗人雪莱(1792—1822),在《被缚的普罗米修斯》上演两千多年后创作的诗剧《解放了的普罗米修斯》(1818),树立了普罗米修斯的新形象。他在序言中明确申明,这部诗剧不是埃斯库罗斯那部原作的摹本:"如果我以埃斯库罗斯为蓝本,充其量也不过使他失传的剧本再传于世而已。"而他的真正目的是"我

① 恩格斯:《家庭、私有制和国家的起源》第四版序言,见《马克思恩格斯选集》第4卷第6页。

② 马克思:《〈政治经济学批判〉导言》,见《马克思恩格斯选集》第2卷第113页。

不愿意叫一个人类造福者与一个人类压迫者和解”。宣传和反映资产阶级的平等观念：世界变为“平等，不分等级，不分种族，不分国家，不需惶恐，不需官阶，不需有谁称王”。从而这部诗剧被认为有高度的现实意义：“这诗剧是一个近代诗人融合希腊形式和现代革命思潮的杰作。”①

（二）　诗人自身的生活实践

诗人对所创作的情节应该有丰富的生活实践经验，要有相应的生活经历。只有这样才能知道在剧中什么是恰当的，才不致于有疏漏和前后不一致的自相矛盾的现象。例如，诗人卡尔喀诺斯所创作的悲剧《安菲阿剌俄斯》，其中主人翁安菲阿剌俄斯原本没有进入神殿，因此他退场时不应从神殿出来，而是应该从观众两旁的进出口之一退场的。但是诗人却把他说成是“由神殿回来”，这就违背了生活的真实，从而理所当然招致观众的不满。只有诗人自身有丰富的生活阅历，才能将人物和有关的情景再现在观众的眼前，表现得栩栩如生，使观众“仿佛身临其境”置身现场。同样，“只有亲身感受到悲伤与愤怒的人，才能真实刻画出悲伤与愤怒”。这正是现实主义创作观的精髓所在。

（三）　由人物自身来表现情节

诗人在再现情节时，要尽可能利用人物的表情、姿势以产生效果，或使不同情感的人物使用不同的语言方式，例如生气的人使用谩骂或侮辱的语言方式。正因为诗人像画家或其他艺术家一样，是一个模仿者，他不能以诗人的身分去取代再现被模仿的悲剧的情节、人物的性格思想等。亚里士多德反对以诗人自己的

① 有关雪莱的《解放了的普罗米修斯》的论述和评价，根据许国璋为《中国大百科全书·外国文学》Ⅱ所写的词条“雪莱”。

身分说话，因为这样的话，诗人就不再是一个模仿者，并以此盛赞荷马：

> 荷马在许多事情上值得盛赞，尤其在这方面：即在众多诗人中，唯独荷马没有忘记他自己应当做什么。诗人应当尽量少用自己的身分说话，因为在这种意义上他就不再是一位模仿者了。而其他诗人却自始至终亲自出场，很少或偶尔模仿。但荷马在简短的序言之后，立刻就让男女主角或其他角色登场亮相。这些角色无不个性鲜明，都具备自己所特有的性格。①

但是，亚里士多德也并未因此绝对阻止作者以自己的身分说话，只是认为作者"尽量少用自己的身分说话"，如荷马所做的那样，在简短的序言之后，就由男女主角或其他角色登场亮相。根据前面对他的模仿说的阐述中可以得悉，亚里士多德主张作者少用自己的身分说话，让人物自己登场亮相，并不意味着作者只是刻板地模仿对象，而是一种创造性的再现，也就是借助所创造的人物（即典型）来体现自己的观点。这里蕴含着双重的认识作用，既是作者通过他自己的认识，就所模仿的对象进行重铸，进行再创造，又是通过他这样创造出来的作品，在观众中发挥认识作用。亚里士多德所盛赞的荷马，与马克思所讲的"莎士比亚化"原则是一致的。即强调情节的生动性和丰富性，使思想倾向通过情节和场面自然流露出来，而不是以概念的形式由作者直接说出来。同时将情景尽量描绘出五光十色、丰富多彩的社会风貌，在这类

① 亚里士多德：《诗学》，1460ᵃ5—12。

情景中塑造出性格鲜明、情节生动的各种各样“个性鲜明”的典型人物形象，从而使作品具有较高的审美和认识价值。在这点上，荷马的史诗和莎士比亚的剧作，是前后相映辉相媲美的。反之，亚里士多德所反对的作者以“自己的身分说话”，相当于马克思曾批评的“席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒”。席勒的剧作，以他自己的鲜明政治倾向控诉封建贵族的等级制度，感情饱满地描写人民争取自由和实现德国统一的斗争，不过往往通过人物之口直接说出作者本人的政治观点。这种做法显然会损害艺术形象的丰富性、生动性，会损害作品的审美价值。通过这种比较，我们可以更深刻地理解亚里士多德这里提出的观点。

（四）　文艺创作的心理活动

亚里士多德那段受到普遍重视的专门讨论文艺创作的著名论旨（指前引《诗学》，1455ᵃ22—33），其中最为受到关注并引起广泛争论的，是后面这句话：“因此，这就是为什么需要诗人具有几分天才，又具有几分迷狂。前者能让人设身置地，后者能使人心醉神迷。”由于不同的译者对这句话的不同理解，从而对亚里士多德所阐述的文艺创作的心理活动，作出了不同的理解和解释。

这里根据我们对亚里士多德的整个哲学、美学—文艺理论的理解，同时吸收中外学者的译解，提出对《诗学》1455ᵃ22－33这段文字的如下的理解。

首先，“天赋本性人人均等”。这里的“人人”，既可以泛指包括诗人们在内的所有的人，也可以理解为特指“诗人们”。我们倾向于理解为是泛指所有的人，亚里士多德正是在人的天赋本性均等的前提下，来讨论诗人之所以为诗人的创作过程中的心理特征。因为，整个文本是在讨论诗人的创作，要是泛指诗人们的

天赋本性均等，与下面的文字是难以衔接的。在此理解的前提下，我们认为这里的“天赋本性”是意指他在讨论诗的起源时所强调的“模仿的本性”：“人从孩提的时候起就有模仿的本性”，“人和禽兽的区别之一，就在于人最善于模仿，……”人人都具备天赋的模仿本性，但并非人人都能成为诗人，诗人除了具备天赋的模仿的本性外，在模仿再现情节、性格、思想等时，又有他们独特的特征。接着，亚里士多德就来讨论诗人所独具的进行创作活动时的心理特征。这里所讲的“天赋本性人人均等”，当然不能进一步解释为人人生来平等。在他那个时代，不可能有如此高度的认识，仅仅局限于“模仿的本性”上的“均等”，即人人都具有从事模仿的本性。因此，亚里士多德从根本上排除了艺术创作上的神秘主义，诗人的模仿再现才能，正是在人人皆有的天赋模仿本性的基础上发展起来。这样，亚里士多德就将文艺创作建立在理性的出发点上。但诗人毕竟不同于一般人，他们进行的模仿再现的创作心理活动，有其特有的特征。

其次，肯定诗人既“具有一种共鸣的本性”，“又具有几分迷狂”。亚里士多德这里明确揭示，模仿的本性人皆有之，但诗人尚需具备“共鸣的本性”和“迷狂”（即是“一个迷狂者”）。这两点他不是凭空提出来的。他意识到，诗人要创造性地再现模仿对象，不仅仅要“尽量少用自己的身分说话”，而是“只有感受到悲伤与愤怒”，即对模仿对象的喜怒哀乐感同身受，“才能真实刻画出悲伤与愤怒”。他把这种特征正确地表述为“具有一种共鸣的本性”。而要达到这点，就要做到“设身置地”。这样才能避免诗人仅凭“自己的身分说话”，才能避免概念化、抽象化，才能“使用人物的表情姿势来表现剧情”。要是将这种“共鸣的特性”、“让人设身置地”，像拜沃特那样译解为“天才”，那就是对亚里士多德所

理解的天才作出了具体的解释。也即缪灵珠所译解的："诗人须得天独厚"，具体而言是"天才的诗人容易感动"。也即罗念生所译解的："有天才的人的事业"，因为他"很敏感"。但是，仅仅做到这点是不够的，还要能将它再现出来，这除了诗人具备丰富的生活经历等修养外，尚还需要进入"迷狂"这种创作状态。

亚里士多德只是在一定限度上承认迷狂的："具有几分迷狂"，缪灵珠的译解（"或带几分疯狂"）和拜沃特的译解（"with a touch of madness"，"带有点迷狂"）也是这样。法伊夫的译解则加重了这种迷狂的分量，译解为"a madman"（"迷狂者"、"疯子"），并对这个疯子的创作心理译解为"inspired"（"受灵感鼓舞"），则显然将"迷狂"和"灵感"相联系起来，几乎接近于用柏拉图的理解去译解亚里士多德。

罗念生根据厄尔斯的希腊语校订本，另行提出与上述译者们截然不同的译解。在肯定人们都容易发生某种情感的天然倾向（"人们都具有同样的天然倾向"）的前提下，将亚里士多德这段话的最后关键性的那句话译解为，亚里士多德只肯定："诗的艺术……，毋宁说是有天才人的事业；……后者很灵敏"，即把诗歌的创作完全归结为是"天才"，天才的具体内涵是"灵敏"，只有这样的天才"才能激起人们的忿怒和忧郁"。从根本上排斥了诗的艺术与"迷狂"（"疯狂"）的联系。他并对根据厄尔斯的校订而来的译解，作出了自己的理解："亚里士多德认为疯狂的诗人不正常，不善于挑选表示不同情感的语言方式，唯有天才的诗人才善于挑选这些方式。"并将"很灵敏"（原文作"适应性很强"）理解为："意即能跟随情况的变化、情感的转变，挑选适当的语言方式。"也就是将亚里士多德提出的诗的艺术，仅仅归结为"挑选适当的语言方式"问题。当然，语言作为手段（媒介）是构成悲剧的

六大成分之一，是很重要的，但是其中作为模仿再现对象的性格、情节、思想则是更其重要得多。而且亚里士多德这里所讨论的作为模仿再现的诗的艺术的创作，是指整个诗的艺术的创作所需要的全部才华，不仅仅在于诗言方面的才华。

我们将亚里士多德这段专门讲诗艺创作的理论理解为：诗人，既需要“具有一种共鸣的本性”，这样诗人才能做到“设身置地”，又需要“具有几分迷狂”，才能使诗人达到“心醉神迷”，即达到“出神”的境界。这是诗人在创作过程中不可分割的两个组成部分，由于他具备了“共鸣”这种禀赋，他才能“设身置地”感同身受，深入体会模仿对象的种种。这就是诗人深入模仿对象时所需要的禀赋，接着才能谈得到创作。但是如果需要再现模仿对象，则又需要另外一种禀赋：“具有几分迷狂”，而不是完全迷狂。因为，亚里士多德毕竟是经验论的理性主义者，在文艺理论上是现实主义者，所谓“具有几分迷狂”，可以理解为诗人“心醉神迷”那样的出神境界，但就总体而言，诗人依然是清醒的。这里亚里士多德从理论上概括的一部分诗人进行创作活动时的心理状态，与柏拉图的“迷狂”说，显然是有明显的区别的。

最后、灵感在文艺创作中的作用。亚里士多德在上述《诗学》1455ᵃ22－33 专门讨论诗艺创作的著名论述中，并未直接指名提到“entheos”（“灵感”），法伊夫把其中的“ekstatikoi”（“出神”）译为“inspired”（“受灵感鼓舞”），纯粹是出于他个人的理解而已。亚里士多德在其他有关著作中，确凿也是极少提到灵感问题，仅只是在《修辞学》第三卷第七章提到演说，特别是提到古希腊雄辩家、政治家伊索克拉底（公元前 436—前 338）的演说辞《泛希腊集会辞》时，明确地提到“诗是灵感的产物”，并以柏拉图的《斐德罗篇》等作为佐证：

> 一个已经控制住听众，用赞美、谴责、忿怒或友谊打动了他们的热情的演说者，也可以说这样的话，例如伊索克拉底在他的《泛希腊集会辞》的结尾上说："荣誉和评价"，"他们忍"。热情冲动的演说者说出这样的话，听众处在同样的情感之下，显然会接受他们的意见。这种风格宜于入诗，因为诗是凭灵感而创作的，所以这种风格只有在这样的情形下或装傻的情形下才能使用，像高尔吉亚那样使用，或者像柏拉图在《斐德罗篇》中那样使用。[1]

这里明确表明，亚里士多德在肯定伊索克拉底所作的著名演说辞的风格，并认为这种风格同样可以用于诗，从而肯定"诗是凭灵感而创作的。"这里的"装傻"，原希腊语为"eironeia"，即著名的苏格拉底式的"讥讽"，是他的方法论的组成部分，他在同对方讨论有关问题时，常常用这种明知故问的自我装傻，实质明知故问的方式，通过彼此的诘难，逐渐达到双方对真理的共识。而《斐德罗篇》，正是柏拉图以"诗神凭附的迷狂"来进一步发展《伊安篇》中灵感说的著名著作。由此也可以进一步肯定，亚里士多德是承认诗是凭灵感创作的。就古希腊的古老传统，以及后世的美学—文艺理论而言，"出神"、"迷狂"、"灵感"是彼此相互渗透相互关联的观念，其内涵是近似的，但对其理解和解释，以及在诗或其他文艺作品创作中的地位和作用，不同的哲学家、思想家从他们的各自的体系出发，可以是不同的。其最为著名的两个代表人物，就正是柏拉图和亚里士多德。正因为这样，有的学者认为

---

① 亚里士多德：《修辞学》，1408^b14—20。译文根据罗念生。

亚里士多德主张“诗要靠天才,不靠灵感或疯狂”,而出现在上述《修辞学》808b11—25 中的“诗是凭灵感而创作”的观点是亚里士多德“在转述一般人对诗的意见”,不是表示他自己的意见。[①]这种论点看来是值得商榷的。

第六节 悲剧、喜剧、史诗、音乐

现存亚里士多德《诗学》的主要内容是讨论悲剧和史诗的,此外还涉及到了喜剧,但其意义和影响远远超出悲剧、史诗、喜剧、音乐,对整个古代美学和文艺理论的形成起到标志性的划时代的伟大作用。德国启蒙运动的杰出代表莱辛(1729—1781)在其 1768 年 4 月 19 日的汉堡剧评中,曾对这部《诗学》的形成及伟大的意义,及其对自己的戏剧理论的影响,作出了如下生动的阐述:

> 我之所以没有陷入谬误,没有误解戏剧艺术的本质,是因为我对它的理解,完全像亚里士多德根据希腊舞台上大量优秀作品所总结出来的结论那样。我并不否认(我岂能在光天化日之下任人耻笑!)我把《诗学》视为一部可靠的著作,像欧几里得定理一样可靠。[②]

---

① 罗念生译:《诗学》,见《诗学·诗艺》第 122 页;亚里士多德著、罗念生译:《修辞学》,第 166 页,三联书店 1991 年。

② 莱辛:《汉堡剧评》,第 513 页,上海译文出版社 1981 年。

从而表明，亚里士多德正是根据当时希腊舞台上演出的剧本，从理论上总结出《诗学》这部伟大著作来的。以后狄德罗(1713—1784)和莱辛等也以亚里士多德为楷模，进行了相类似的工作，从而相继推动了美学—文艺理论的形成和发展。

一　悲　剧

亚里士多德在讨论了诗起源于模仿后，接着就讨论悲剧和喜剧的起源。声称，“诗由于固有的性质不同而分为两种”[①]。这里所谓的“性质不同”，或指由于所模仿的对象不同而分为两种，或指由于诗人的个性不同而分为两种。从接着的词句看，似是指“诗人的个性”：(1)比较严肃的人模仿高尚的行动，即高尚人的行动；(2)比较轻浮的人则模仿下劣的人的行动。这里将悲剧诗人和喜剧诗人截然分开是符合当时希腊戏剧创作的实际情况的，悲剧诗人一般不创作喜剧，反之亦然。但他将它们归结为“诗人的个性”则未必是正确的，正如他自己所高度颂扬的荷马，就既创作了类似悲剧的《伊利亚特》，又创作了类似喜剧的《愚人歌》。证之以后戏剧艺术的发展，以作家的品性去解释他创作的戏剧的特征，更是难以成立的。例如，莎士比亚既创作了著名的喜剧《驯悍记》、《维洛那二绅士》、《爱的徒劳》、《无事生非》、《仲夏夜之梦》等，又创作了著名的悲剧《哈姆雷特》、《李尔王》、《奥赛罗》、《麦克白》等，但亚里士多德对这两种戏剧形式的起源等的探讨却是有价值的。

悲剧和喜剧，相继是从史诗和讽刺诗发展而来的。较之史诗

① 亚里士多德：《诗学》，1448^b24。

和讽刺诗，悲剧和喜剧"是更重要、更可贵的艺术形式"①。两者，起初不过是从临时口占即兴之作发展而来的。

就悲剧而言，创自酒神颂的领唱者，后来逐渐演进，不断出现新的因素，经历演变和得到发展，但当它"具有了它自身的性质"，即采用对话和适合口语的短长节奏等，此后就不再发展了。②

就喜剧而言，它"创自崇阳歌的领唱者，崇阳歌至今还流行于许多城市，成为风习"③。即喜剧来自阳具崇拜歌的引子。

亚里士多德这段关于古希腊悲剧和喜剧演变的历史叙述，成为了解古希腊戏剧演变的最早的史料记载。接着他就具体讨论有关喜剧、悲剧和史诗等种种有关的问题。

亚里士多德从人性论出发，认为个性比较庄重或严肃的诗人，模仿高尚的行为，即高尚的人的行为，从而创作了悲剧。并给悲剧下了一个遐尔闻名的定义：

> 悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；模仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法，借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到净化。④

鲍桑葵就这段经典性的定义，提出了他的"意译"，并自称

---

① 亚里士多德：《诗学》，1449^a6。

② 亚里士多德：《诗学》，1449^a8-31。

③ 亚里士多德：《诗学》，1449^a12。

④ 亚里士多德：《诗学》，1449^b24-28。

"我对这一译文具有充分信心"。我们认为鲍桑葵的意译是有参考价值，这里附上张今的中译文以供参考："悲剧是一个高贵的和本身完备的情节的再现(直译就是模仿品)，具有可以感知的规模，用具有特殊魅力的语言写成，在各个部分采用不同种类的吐发方式，通过表演者而不是利用叙述方法展开，并且依靠(刺激)怜悯和恐惧心理，使那种性质的情绪得到宣泄而臧馁下来。"[①] 并认为就悲剧而言，它必然有六个组成部分，正是这六个组成部分，从整体上决定了悲剧的性质：(1)情景[②]，(2)性格，(3)情节，(4)言词[③]，(5)歌曲，(6)思想[④]。这里根据他在《诗学》第一章开头所讲的：史诗、悲剧、喜剧和酒神颂，以及大部分管箫乐和竖琴乐的创作过程都是模仿再现，但是它们在以下三方面是有区别的：(1)模仿的手段(工具或媒介)不同；(2)模仿的对象不同；(3)模仿所采用的方式不同。相应的三方面是：

(1)模仿的对象：(2)性格，(3)情节，(6)思想。

(2)模仿的手段：(4)言词，(5)歌曲。

(3)模仿的方式：(1)情景。

现存的《诗学》，主要内容就是从悲剧的这三个方面和六个组成成分进行了深入细致的具体探讨。以下，循此进行阐述。

就模仿的对象而言，性格、情节、思想三者之中，情节是悲剧诸成分中最至关重要的："'情节'乃悲剧的基础，有似悲剧的灵

① 鲍桑葵：《美学史》，第85页。

② "情景"，也有中译为"形象"或"扮相"。

③ "言词"，也有中译为"措词"或"台词"。

④ "思想"，也有中译为"认识"或"才智"。亚里士多德：《诗学》，1450^{a}9—11。

魂,'性格'则占第二位。悲剧是行动的模仿,主要是为了模仿行动,才去模仿在行动中的人。'思想'占第三位。"①

(一) 情节

《诗学》主要讨论悲剧,而讨论悲剧时则主要讨论情节。亚里士多德使用"情节"这个词有两种意义:(1)指"神话"、"传说"、"战事",是诗人进行创作悲剧的原始题材;(2)指根据与"正史"相对照的"野史"改编的剧中故事或本事,用戏剧术语来说,就是情节。② 亚里士多德往往将情节与剧情并称:"情节是剧情的安排。"

第一,情节的完整与规模。

剧情(事件)应该如何安排,是悲剧艺术中第一件而且最重要的事。这是由悲剧的本质所决定了的:"悲剧是对一种圆满、完整、又颇有规模的行为的模仿。一种行为可以完整,但没有规模。"③

所谓"完整",或鲍桑葵所意译的"自身完备",意指结构要具有有机的统一,即有开端,有中局,有结尾。所谓"开端",指事之不一定继他事之后而起,但他事则继其后自然发生。所谓"结尾",指事之必然或者多半继他事之后自然发生,但再无他事继其后。所谓"中局",指事之承前启后而言。所以,"结构得好的情节,决不能随便起讫,而必须运用上述的方式"④。

所谓"有一定规模",或鲍桑葵所意译的"具有可感知的规

---

① 亚里士多德:《诗学》,1450^{a}36—^{b}5。

② 根据缪灵珠的注释,见《缪灵珠美学译文集》第1卷第11页。

③ 亚里士多德:《诗学》,1450^{b}24—26。

④ 亚里士多德:《诗学》,1450^{b}33—34。

模”。这点，同亚里士多德所认为的美的本质密切有关，因为美的本质必然适用于情节的悲剧式的处理。意指一个美的事物，从它的各部分来看，必须很容易被人的感官所领会，但又是一个不可分割的整体。因此，不但它的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应有一定的大小，因为美要倚靠规模与秩序。一个非常小的东西不能是美的，因为在几乎不可觉察的刹那间一览无遗，则所看到的必然是模糊不清的。反之，一个非常大的活东西，例如一个一千里长的活东西，也不能是美的，因为不能一览无遗，所以看不出它的统一与完整。因此，“正如组成的事物与生物的机体，必须有相当规模而又易于观览，所以情节也必须有相当长度而又便于记忆”①。

这里所讲的悲剧的情节“必须有相当的长度”，涉及到时间问题：由于一方面是由比赛与观剧的时间而决定的，它与艺术本身无关，另一方面是由戏剧的性质而决定的。因此，就长度的限度而论，情节只要有条不紊，则越长越美。但是，“一般的说，长度的限制只要能允许事件相继出现，按照可然律或必然律能由逆境转入顺境，或由顺境转入逆境，就算适当了”②。联系到《诗学》第五章讨论到的悲剧和史诗的长度：

> 就长短而论，悲剧力图以太阳的一周为限，或者不起什么变化，史诗则不受时间的限制。③

---

① 亚里士多德：《诗学》，1451^a5—6。

② 亚里士多德：《诗学》，1451^a15—16。

③ 亚里士多德：《诗学》，1449^b13—14。

这就牵涉到广泛流传的“三一律”问题。有的学者认为，根据亚里士多德所下悲剧定义（1449b24—28）中“完整”（“自身完备”）一语，指的是悲剧的结构要具有有机的统一，有开端，有中局，有结尾。这是亚里士多德所严格要求的唯一的一种统一。时间的统一只是在谈到悲剧的情节照例局限于一天或一天多一点的时候，才约略提到，地点的统一则根本没有提。[①] 因此将“三一律”归诸亚里士多德是缺乏充分根据的。但是自文艺复兴时期卡斯特尔维屈罗（1505—1571）在《〈诗学〉提要与注疏》中则提出“一个事件（情节），一个时间，一个地点”的主张，从而开创了十七世纪新古典主义关于三整一律论的理论先河。法国的布瓦洛（1636—1711）把三整一律奉为信条，并进一步概括为：“一地、一天内完成一个故事。”十八世纪以后，“三整一律”受到浪漫主义作家的普遍反对而被打破。

第二，情节的有机统一。

亚里士多德批评有人认为的情节的统一，出于只写一个人物。其实不然，“因为：有许多事件——记不清的事件发生在一个人身上，其中一些是不能并成一桩事件的；同样，一个人有许多行动，这些行动是不能并成一个行动的。”[②] 相比之下，那些描写希腊英雄的《赫剌克勒斯》、描写雅典英雄的《忒修斯》等史诗的诗人们，似乎都犯了错误，他们认为赫剌克勒斯是同一个，情节就有统一性。相比之下，荷马在这方面就比这些诗人要高明，他是真正懂得情节的统一性的真谛的。史诗里，正如在别的模仿艺术里一样，一件作品只模仿一个对象；情节既然是行动的

① 鲍桑葵：《美学史》，第85页。

② 亚里士多德：《诗学》，1451a16－18。

模仿，它所模仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体中的有机部分。这就是亚里士多德对情节的有机统一的具体要求。

第三，情节要体现普遍性。

亚里士多德强调情节是指按照可然律或必然律可能发生的事，即诗人的职责不在于描述已经发生的事，而在描述可能发生的事。在此基础上，他进一步指出，诗歌所描述的事要体现普遍性。因此，诗比历史更有价值，地位更高，更富于哲学意味。声称，历史家和诗人的差别，不在于历史家用散文写作，诗人用韵文写作。希罗多德的历史著作，即便用韵文来改写，它依然是历史，有没有韵律是没有什么区别的，都是一样的。亚里士多德这里所讲的"写诗这种活动比写历史更富于哲学意味"①，并不意味着可以将诗和哲学混为一谈，这点英国著名的亚里士多德《诗学》研究者布彻曾这样解释道：

> 虽则这两个范围（诗和哲学）接触在一点上，但他（亚氏）并非将它们混为一谈。哲学从"特殊"中搜寻"普遍"；它的目的在发见真理和取得真理，既发见取得之后，它的事情就完了。诗的目的在借"特殊"来代表"普遍"，在使普遍的真理具体化，并给它以生命。诗的"普遍"并非是抽象的观念；它装着特殊的态度以诉于我们的感觉，蒙着具体的形式以诉于我们的心，它的外表只是一种生活的有机体，

① 亚里士多德：《诗学》，1451^b4。

它的各部分以一种机能组织的关系成为一整体。[1]

至于所谓有普遍性的事，指某一种人，按照可然律或必然律会说的话，会行的事，诗首先要追求这目的，然后才给人物起名字。即诗人要按照可然律或必然律布置情节。至于“个别的事”则是指某个具体的人（如阿尔基比亚德）。至于这点如何体现在喜剧、悲剧、讽刺剧中，则是各不相同的，就是在同一类型的悲剧中，也各各不同。由此可见，诗的创作者，与其说他是韵文的创作者，毋宁说他是情节的创作者。因为，诗人之所以成其为诗的创作者，是因为他能模仿，而他所模仿的就是行动。即便诗人写的是已经发生的事，仍不失为是诗的创作者，因为某些已经发生的事（史事），既然合乎可然律，则根据这些事构成的情节，也就合乎可然律；一个人所创造的情节合乎可然律，那么他就是“诗的创作者”。

第四，情节“要能引起恐惧与怜悯之情”。

前面所讲的诗的情节的完整与规模、情节的有机统一、情节要体现普遍性，都是针对诗的创作本身而言。接着，亚里士多德进而讨论情节的客观效果，他强调诗人凭借模仿再现而创作的情节（行动），要能引起观众的恐惧与怜悯之情：

悲剧所模仿的行动，不但要完整而且要能引起恐惧与怜悯。如果一桩桩事件是意外的发生而彼此间又有因果关系，那就最能（更能）产生这样的效果。这样的事件比自然

① 布彻：《亚里士多德的诗论和美的艺术》，第3章。转引自傅东华译：《亚里士多德诗学》，第105页，商务印书馆1935年。

发生，即偶然发生的事件，更为惊人（甚至偶然发生的事件，如果似有用意，似乎也非常惊人……），这样的情节比较好。[1]

亚里士多德高度重视悲剧的情节，要能引起观众的恐惧与怜悯。不但在这里的第九章，而且在第十一、十三、十四章等再次讨论了这个问题。

在第十一章专门讨论情节的突转与认识时谈到，情节的三个组成成分是：突转、发现和苦难。"突转"，指行动按照我们所说的原则，转向相反的方向；"发现"，指人物的被发现，有时只是一个人物被另一个人物发现，有时是双方互相发现。当"发现与突转同时出现的时候，能引起怜悯或恐惧之情"。亚里士多德声称，根据他所下的有关悲剧的定义，悲剧所模仿再现的正是能产生这种效果的行动，而人物的幸福与不幸也是由于这种行动。[2]

在第十三章专门讨论悲剧人物时，又涉及到恐惧和怜悯。亚里士多德声称，诗人在安排情节时，要考虑到悲剧的效果是怎样产生的。这就要注意到悲剧的结构，最完美的悲剧的结构，不应该是简单的，而应该是复杂的，"而且应模仿足以引起恐惧与怜悯之情的事件"[3]。也就是说，比较而言，复杂的情节最能引起恐惧与怜悯之情，这正是诗这种模仿艺术的特征。要达到这点：(1)不应写好人由顺境转入逆境，因为这只能使人厌恶，不能引起恐惧与怜悯之情；(2)不应写坏人由逆境转入顺境，因为这最

---

① 亚里士多德：《诗学》，$1452^{a}2$—10。

② 亚里士多德：《诗学》，$1452^{a}35$—$^{b}3$。

③ 亚里士多德：《诗学》，$1452^{b}30$。

违背悲剧的精神，不符合悲剧的要求，既不能打动慈善之心，更不能引起怜悯或恐惧之情；(3)不应写极恶的人由顺境转入逆境，因为这种布局虽然能打动慈善之心，但不能引起怜悯或恐惧之情，因为怜悯是由一个人遭受不应遭受的厄运而引起的，恐惧是由这个这样遭受厄运的人，与我们相似而引起的。只有按照正确的原则写成的悲剧，才最能引起观众的怜悯与恐惧之情，这就与布局密切相关的。欧里庇得斯是最能产生悲剧效果的诗人，虽然他在别的方面手法不高明。①

在第十四章专门讨论悲剧场面(苦情)时，再次谈到了怜悯与恐惧。声称，恐惧与怜悯之情，既可以借情景来引起，也可以借情节的结构来引起，以后一种办法为佳，也显出诗人的才能更高明。情节的安排，务求人们只听事件的发展，不必看表演，也能因那些事件的结果而惊心动魄，发生怜悯之情，任何听见索福克勒斯的《俄狄浦斯王》弑父娶母的情节，都会这样受感动。诗人要是要借情景来产生这种效果，就显出他比较缺乏艺术手腕，因为这个办法，要依靠演员的面具和服装的负责人的帮助。有的诗人借情景使观众只是感到吃惊，而不产生恐惧之情，这种诗人就完全不明白悲剧的目的所在。我们不应要求悲剧给我们各种快感，只应要求它给我们一种它特别给的快感。"既然这种快感是由悲剧引起我们的怜悯与恐惧之情，通过诗人的模仿而产生的，那么显然应通过情节来产生这种效果。"②

亚里士多德在《修辞学》中对恐惧和怜悯作出了进一步的讨论。在第二卷第五章中，将恐惧定义为某种痛苦或不安，它产生

① 亚里士多德：《诗学》，$1452^{b}27$—$1453^{a}30$。

② 亚里士多德：《诗学》，$1453^{b}13$—14。

于对即将降临的、将会导致毁灭或痛苦的灾祸的意想。人并不对一切灾祸感到恐惧，而只是对那些会导致极大的痛苦与毁灭的灾祸感到恐惧，而且只在这些灾祸显得并不遥远而是近到迫在眉睫的情况下。因为人人都知道自己终有一死，然而只要死亡并非近在眼前，他们就不会在意。因此，凡是显得有巨大的能力，造成毁灭或形成伤害，从而导致巨大痛苦的那些事物，必然都属于令人恐惧的一类。即便是这类事物的信号也是可怕的，因为它表明这类事物正在迫近，而危险就是可怕的事物近在咫尺。[①] 在第八章中，对怜悯进行了讨论。将怜悯定义为一种痛苦的情感，由落在不应当遭此不测的人身上的毁灭性的、令人痛苦的显著灾祸所引起，怜悯者可以想见这种灾祸有可能也落到自己或自己的某位亲朋友好头上，而且显得很快就会发生。"总而言之，仅当人们忆及这样的祸事曾经在自己或自己的亲友身上发生过，或者预期在将来祸事还会重演时，他们才会心生怜悯。"[②]

莱辛高度重视亚里士多德的悲剧理论，尤其关注他的有关恐惧和怜悯以及随之而来的净化观点。莱辛在他的《汉堡剧评》中多次讨论了恐惧与怜悯问题，并批评了新古典主义戏剧创始人高乃依(1606—1684)的曲解。这点将在第三卷的有关部分进行具体讨论。

最后，情节正是悲剧的目的。悲剧的六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排。因为，悲剧所模仿的不就是人，而是人的行动、生活、幸福。悲剧的目的，不在于模仿人的品质，而在于模仿某个行动。剧中人物的品质，是由他们的性格决定的，而他们

---

① 亚里士多德：《修辞学》，1382^{a}20—31。

② 亚里士多德：《修辞学》，1386^{a}1—3。

的幸福与不幸，则取决于他们的行动。他们不是为了表现性格而行动，而是在行动的时候，附带表现性格。"因此，悲剧艺术的目的在于组织情节（亦即布局），在一切事物中，目的是最关重要的。"①

（二） 性格

接着讨论在悲剧中占第二位的性格。性格不但是指剧中人物的个性，而且还包括其道德品质，所以亚里士多德说："性格是论断实践中人的品质的根据。"②

基于悲剧艺术的目的在于组织情节，所以悲剧中没有情节（行动），则不成其为悲剧，但要是没有性格，仍然不失其为悲剧。声称，包括欧里庇得斯及其以后的诗人的悲剧中的人物，都没有性格，一般说来，连悲剧诗人以外的许多诗人的作品中，也都没有性格。就像宙克西斯的绘画没有性格，画的只是理想人物，相比之下，波吕格诺托斯的绘画则善于刻画性格。

即便有人能把一些表现性格的话以及巧妙的言词用"思想"连串起来，即将性格同悲剧的其他成分连串起来，他的作品还是不能产生悲剧的效果。一出悲剧，尽管不善于使用"性格"、"思想"、"言词"等成分，只要有布局，即情节有安排，还是能产生悲剧的效果。就像在绘画里的情形一样，用最鲜艳的颜色随便涂沫而成的画，反而不如在白色底子上勾出来的素描肖像那样可爱。③

但亚里士多德也没有因此而无视性格，他在第十四章讨论

① 亚里士多德：《诗学》，$1450^{a}19$—20。

② 亚里士多德：《诗学》，$1450^{a}2$。

③ 亚里士多德：《诗学》，$1450^{a}25$—$^{b}2$。

情节告一段落后，接着第十五章就集中讨论性格问题。声称，性格必须注意四点。(1)“性格必须善良”，这点对妇女和奴隶也是适用的。这点是最重要的。[1] 性格固然是必须善良的，但也不是“十分善良”[2]。(2)性格必须适合人物。男人要像男人，女人要像女人，奴隶要像奴隶，英雄人物要像英雄人物。人物可能有大丈夫气概的性格，但这种大丈夫气概则与女人不相称。(3)性格必须逼真，逼真与善良是有区别的。(4)性格必须一贯。即令所模仿的人物是自相矛盾的，而且其性格确凿是自相矛盾的话，也必须把他写成始终一贯地自相矛盾的。

“性格”与“情节”是紧密相联系的。刻画“性格”，应该像安排情节那样，求其合乎必然律或可然律。并据以批评欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》，其中美狄亚在杀子后，乘坐她祖父太阳神赫利俄斯送给她的龙车逃跑，由于是凭借神力，所以是不近情理的。情节中不应有不近情理的事，如果要它有，也应把这种事摆在剧外。接着他在将性格和情节紧密结合的基础上，提出了近似典型化的观点：

> 既然悲剧所模仿的是出类拔萃的人物，我们便应效法优秀的肖像画家，他们绘出个人的容貌，既惟妙惟肖，又加以美化。诗人也应如此，在模仿暴躁或懒散或具有类似性格特点的人物时，既刻画得惟妙惟肖，还须美化其人。[3]

---

① 亚里士多德：《诗学》，$1454^{a}17$—21。

② 亚里士多德：《诗学》，$1453^{a}6$。

③ 亚里士多德：《诗学》$1454^{b}9$—15。

这里亚里士多德强调,诗人在模仿再现人物的性格时,要像优秀的肖像画家那样,既要十分逼真,又要比原型美。即便在模仿性格暴躁的人物时也同样是既要十分逼真,又要比原型美。这里的暴躁,根据亚里士多德《优台谟伦理学》第二卷第五章的解释,指的是人的性格中的一种天然倾向,不是一种美德:"我们设定易怒与温和相反,暴躁与克制相反。"[①] 所以即便是性格暴躁的人,也可能是善良的人,所以才谈得到比原型美,谈得到美化与否。也只有这样,才合乎悲剧的要求。例如,荷马在《伊利亚特》中刻画的阿喀琉斯就是这样。[②]

(三) 思想

接着讨论作为悲剧的第三个成分的"思想"。这里的"思想",希腊语"kai dianoia"原义是指"理智",相当于数理学科中广泛运用的推理思维。但是,亚里士多德在这里是在特定的含义上使用的。

他在《诗学》第六章中讲到:"思想"占第三位,"思想"是使人物说出当时当地所可说、所宜说的话的能力,在对话中,这种活动属于伦理学或修辞学范围。古代的诗人(例如埃斯库罗斯和索福克勒斯)使他们的人物的话表现道德品质,现代的诗人(指欧里庇得斯及公元前四世纪的悲剧诗人)却使他们的人物的话表现修辞才能。[③]

就"思想"与伦理学相关而言,这里所说的伦理学是包括政治学在内的,主要指社会伦理道德。这里所说的"思想"与"性

① 亚里士多德:《优台谟伦理学》,$1222^{a}43$。

② 亚里士多德:《诗学》,罗念生译,第51页注⑨。

③ 亚里士多德:《诗学》,$1450^{b}1$—5。

格"有关,所以亚里士多德说它属于"伦理学范围"。古代诗人埃斯库罗斯等的悲剧中主要人物属于上层贵族,他们说话往往带有政治家风度,即表现道德品质。

就"思想"属于修辞学范围而言,指的是现代诗人欧里庇得斯等,他们的悲剧人物像演说家那样说话,极尽巧辩之能事,所以是属于修辞学范围,按修辞学原则(也即雄辩原则)说出当时当地所可说、所宜说的话。亚里士多德这里更其强调与修辞学相联系的"思想",他在第十九章对此作出了明确的界定:

> "思想"包括一切须通过语言而产生的动力,包括证明和反驳的提出,怜悯、恐惧、忿怒等情感的激发,还有夸大和化小。①

这就涉及到修辞学问题。他将修辞学定义为:"在每一事例上发现可行的说服方式的能力。"② 而说服论证有三种方式:(1)演说者本人的性格;(2)使听众产生某种情绪,处于某种心境下;(3)借助证明本身或似乎有所证明而造成的。③

当"思想"激发怜悯与恐惧之情时,既可以凭借修辞通过语言而产生,也可以通过身体的动作而产生:"还须按照这些方式从动作中产生'思想'的效力。"④ 后者是与修辞学无关的,因为,观众凭自身的生活经验,就能从剧中人物的动作中,体会人物的

---

① 亚里士多德:《诗学》,$1456^{a}35$—$^{b}1$。

② 亚里士多德:《诗学》,$1455^{b}26$—27。

③ 亚里士多德:《修辞学》,$1356^{a}1$—3。

④ 亚里士多德:《诗学》,$1456^{b}1$。

怜悯与恐惧的情感。

（四） 言词

既然思想激发恐惧与怜悯之情时，是凭借语言而产生的，所以亚里士多德将言词、语言看作是悲剧的第四个成分，即诗的语言成分。所谓言词："即所谓'表达'，指通过词句以表达意思，不管我说'通过韵文或通过语言'，这句话的意思都是一样的。"[①] 也就是说，作为悲剧的语言成分，无论是用韵文还是用散文，都是一样的。

具体而言，言词包括下列各部分：简单音、音缀、连接词、名词、动词、词形变化、语句等。由于这些是属于修辞学、语法等范围，正像亚里士多德自己所说的，这门研究属于其他一门艺术，不属于诗的艺术。[②] 所以这里不进行具体讨论了。

（五） 歌曲

接着讨论悲剧的第五个组成成分"歌曲"，它比言词更为悦耳。它和言词一起构成悲剧的模仿手段（媒介），其具体含义，正如亚里士多德自己对悲剧定义中有关歌曲的部分所解释的那样："所谓'具有悦耳之音的语言'，指具有节奏和音调（亦即歌曲）的语言；所谓'分别使用各种'，指某些部分单用'韵文'，某些部分则用歌曲。"[③] 一般来讲，在希腊的悲剧中，韵文用于对话，歌曲则用于合唱歌中。亚里士多德认为，诗人必须使合唱队唱的歌曲与剧中的情节紧密联系。索福克勒斯的合唱歌与情节是紧密联系的，欧里庇得斯的合唱歌与情节的联系则不甚紧密，所以

① 亚里士多德：《诗学》，1450^b11—13。

② 亚里士多德：《诗学》，1456^b17—19。

③ 亚里士多德：《诗学》，1449^b29—31。

他说："歌队应作为一个演员看待，它的活动应是整体的一部分，它应帮助诗人获得竞赛的胜利，不应像帮助欧里庇得那样，而应像帮助索福克勒斯那样。"① 也就是说，合唱歌应该是整个悲剧的一个有机的组成部分，参加剧中的活动。

相比之下，索福克勒斯做得最为成功，合唱歌与情节的联系相当紧，欧里庇得斯则不甚紧密。接着指责欧里庇得斯以后的诗人们的合唱歌，同他们的剧中的情节无关，恰如跟其他悲剧的情节一样无关。如今，歌队甚至唱借来的歌曲，这点最先是由悲剧诗人阿伽松（主要活动于公元前 410 年前后）创造的。亚里士多德对此进行了谴责："唱借来的歌曲，跟把一段话或一整部戏，从一出剧移到另一出剧里，有什么区别呢？"② 从而强调，诗人创作的合唱歌，应该与整个悲剧的情节紧密相结合。

（六）　情景

接着讨论悲剧的第六个组成成分情景。情景指：(1)布景、道具、服装等等舞台装饰；(2)演出的惊人的行为，尤其是引起怜悯与恐惧的行为，例如舞台上的死伤。凡是诉诸观众的视觉，摆在观众眼前的一切壮丽的或惊人的景象，都是情景。③

亚里士多德认为情景在整个悲剧中并不是一个重要的组成成分，它与歌曲相比较，歌曲是最主要的藻饰，而情景是无足轻重的："情景固然能打动人心，但最无艺术价值，同诗艺的关系最少。因为悲剧的效果并不依赖表演和演员，至于情景的效果，舞

---

① 亚里士多德：《诗学》，1456ᵃ26—28。

② 亚里士多德：《诗学》，1456ᵃ31—32。

③ 根据缪灵珠的注释，见《缪灵珠美学译文集》第 1 卷第 12 页。

台设计者的技术就比诗人的艺术更有权威了。"[1] 他的这种无视情景在戏剧创作和演出中的作用的观点，显然是片面的。

然而，亚里士多德并没有全盘否定情景的作用，否则他也不会将它看作是悲剧的组成成分了。实际上，他还是相当重视情景的作用的，在《诗学》中多次曾提到它。声称，情节虽比情景重要，但情景也是与恐惧与恐惧有关的："恐惧与怜悯之情，可借情景来引起，也可借情节的结构来引起，以后一办法为佳，也显出诗人的才能更高明。"[2] 甚至认为，情景是显示情节的重要成分："诗人在安排情节，用言词把它写出来的时候，应竭力把剧中情景摆在眼前，唯有这样，看得清清楚楚——仿佛置身于发生事件的现场中——才能作出适当的处理，决不至于疏忽其中的矛盾。"[3] 否则甚至会导致演出的失败，引起观众的不满。

二 喜 剧

古希腊喜剧和古希腊悲剧一样，起源于民间歌舞。当时农民于收获葡萄时节祭祀酒神狄俄尼索斯，化装成鸟兽，举行狂欢游行，载歌载舞，这种歌叫作 komos（科摩斯，意思是"狂欢队伍之歌"）。"喜剧"一词的希腊语是 komoidia（科摩狄亚），它是由 komos 和 aeidein（唱歌）二字合成，意思是"狂欢歌舞剧"[4]。

早在公元前六世纪初年，希腊本土的麦加拉就有一种描写

---

① 亚里士多德：《诗学》，1450^b15—20。

② 亚里士多德：《诗学》，1453^b1—2。

③ 亚里士多德：《诗学》，1455^a22—25。

④ 详见罗念生《论古希腊戏剧》第 92 页。

神话故事和日常生活的滑稽剧，由此演变为喜剧。亚里士多德在《诗学》第三章讲到："希腊本部的麦加拉人自称首创喜剧，说喜剧起源于麦加拉民主政体建立时代。"① 麦加拉人曾于公元前600年前后推翻僭主塞亚革涅斯（鼎盛年约公元前640—前620年）。此后，即出现喜剧。其实麦加拉人所说的喜剧，不过是一种滑稽剧，它是由"狂欢歌舞剧"演变来的。

亚里士多德在《诗学》第四章讲到：喜剧"是从下等表演的临时口占发展出来的，这种表演至今仍在许多城市流行"②。这里所讲的"下等表演"，可能是指麦加拉等地的滑稽剧。

相对于悲剧而言，亚里士多德是不那么重视喜剧的，现存《诗学》共二十六章，其中几乎没有一章是专门讨论喜剧的。他所以持这种态度，正像他自己所记载的那样，与当时的时尚不无关系："悲剧的演变以及那些改革者，我们是知道的，但喜剧当初不受重视，没有人注意，执政官分配歌队给喜剧诗人，是很晚的事，前此喜剧诗人都是自愿参加的，等到所谓'喜剧诗人'见于记载的时候，喜剧已经有了一定的形式了。"③

从现存的《诗学》来看，亚里士多德没有像对悲剧那样先下一个定义，随后就依据它的模仿对象（情节、性格、思想）、手段（言词、歌曲）和方式（情景），逐项进行具体讨论。

就喜剧所模仿的对象而言，亚里士多德声称，戏剧所模仿的对象是行动中的人，人又必然分为好人或坏人，只有这种人才有性格，而性格只有善与恶的差别。循此，戏剧所模仿的人物，不是

① 亚里士多德：《诗学》，1448ᵃ30—31。

② 亚里士多德：《诗学》，1449ᵃ13—14。

③ 亚里士多德：《诗学》，1449ᵃ36—ᵇ5。

比一般人好，就是比一般人坏，或是跟一般人一样。在这点上，悲剧和喜剧是有区别的："喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是模仿比我们今天的人好的人。"①

为避免误解，他在第五章针对"坏人"作出了解释，从而有助于对喜剧的理解：

> 如前面所说，喜剧是对于比较坏的人的模仿，然而"坏"不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害，现成的例子如滑稽面具，它又丑又怪，但不使人感到痛苦。②

这里，他将所谓的"坏"和"恶"区别开来是非常重要的，揭示了希腊喜剧的本质特征。正是基于这种特征，公元十世纪时《科斯林尼阿努斯论文集》的某个作者，③ 仿效亚里士多德的悲剧定义，就给喜剧下了一个如下的定义：

> 喜剧是对一种滑稽的和有缺点的行动的模仿性的描绘……它通过快感和欢笑，导致那些激情的净化。

尽管喜剧模仿的是"比较坏的人"或"下劣的人"④，但是，作为模

---

① 亚里士多德：《诗学》，1448a16—18。

② 亚里士多德：《诗学》，1449a32—34。

③ 该手稿《科斯林尼阿努斯论文集》，是亚里士多德《诗学》的提要，其中包含若干并非出于亚里士多德本人的手笔，其中关于喜剧的定义就是伪作。详见塔塔科维兹《古代科学》第146页。

④ 亚里士多德：《诗学》，1448b26。

仿须采用这三种种差(即对象、媒介、方式),史诗诗人荷马、悲剧诗人索福克勒斯、喜剧诗人阿里斯托芬之间,并无根本差别:

> 索福克勒斯在某一点上是和荷马同类的模仿者,因为都模仿好人;而在另一点上却和阿里斯托芬属于同类,因为都借人物的动作来模仿。有人说,这些作品所以称为drama,就因为是借人物的动作来模仿。"①

喜剧和悲剧,所描述的情节都带有普遍性,这点上也是一致的,以此与叙述个别的事的历史相区别开来,所模仿再现的是某一种人,按照可然律或必然律,会说的话,会行的事,先追求这个目的,然后才给人物起名字。但在如何起名字上,喜剧和悲剧是有区别的:

> 喜剧诗人先按照可然律组织情节,然后给人物任意起些名字,而不是像写讽刺剧的诗人那样,写个别的人。在悲剧中,诗人们却坚持采用历史人名,理由是,可能的事是可信的。未曾发生的事,我们还难以相信是可能的,但已发生的事,我们却相信显然是可能的,因为不可能的事不会发生。②

---

① 亚里士多德:《诗学》,1448^{a}24—28。drama(戏剧),意指在舞台上再现人物的行动,drama一词源出drao(行为、行动)。详见《希英大辞典》,第448页"drama"词条,并参看罗念生译:《诗学》,第9页注⑦。

② 亚里士多德:《诗学》,1451^{b}12—20。

喜剧和悲剧都是模仿再现带有普遍性的人物行动(情节),都是对客观事物的本质的再现,这点两者是共同的,都是现实主义的,都是现实的本质的再现。但在给人物起名字上则是有区别的,悲剧是"坚持采用历史人名"。所谓"采用历史人名",意指是按神话、传统的人物来给悲剧人物取名,但依然无损于这种悲剧是现实主义的,这点在前面"文艺创作"部分已经讨论过了。喜剧人物的名字则是"任意起"的,甚至任意到按当时的真人起名,例如阿里斯托芬的喜剧《云》,其中主要人物就是当时的著名哲学家苏格拉底。此外,阿里斯托芬最主要的代表作之一的《骑士》,将雅典公民群众的化身的老年的主人起名为"德谟斯"(意指公民),以他的管家帕佛拉工影射当时著名的蛊惑家克莱翁(公元前422年去世)。全剧人物固然以假名来影射诗人,但在歌队的唱词中则直接点了克莱翁的名:"只要克莱翁哪一天倒下去,哪一天的时光对于全体在场人和那些正要前来的人说来,便是最甜蜜不过。"[①] 以致刚上台当政的克莱翁在盛怒之下提议要褫夺阿里斯托芬的公民权,可是当时的公民议会没有批准这个提案。但该剧演出时,据说演员不敢戴克莱翁的面目,因此这个角色是由阿里斯托芬自己扮演的。

由此也足以说明,尽管喜剧与悲剧在具体模仿的对象、媒介、方式上有区别,但是作为反映社会现实的本质是一致的。然而,喜剧和悲剧在具体使用的手段上是有区别的:"悲剧和喜剧,它们使用所有业已谈过的那些手段,如节奏、旋律和韵律。差别就在于有些艺术同时使用所有这些手段,而有些艺术则交替使用这些手段的某一部分,我把使各种艺术相互区别开来的东西

① 阿里斯托芬:《骑士》,第982—983行。

称为模仿的手段。"[1] 作为悲剧模仿手段的言词歌曲，亚里士多德在《诗学》中有所讨论，但喜剧的模仿手段则在《诗学》中并未进行具体讨论，只是在《修辞学》有所涉及而已。将喜剧诗人和那些爱嘲弄人的人相提并论，认为他们都是专爱就周围人的错误搬弄是非的人，"在某种意义上他们也是讲人坏话和向人张扬的人"[2]。喜剧人物在言词上"讲坏话和向人张扬"，同他们作为人物，"比一般人坏"是一致的。

在《尼各马科伦理学》第四卷第八章，讨论到消闲和娱乐中的中道时，对喜剧言词的特征有所涉及。声称，消闲和娱乐是一种交往，在其中同样存在着过度、不及和中道。把玩笑开得太过分就变成戏弄，而一点玩笑也不开的人实属呆板。那些玩笑开得有分寸的人，这种中间品质称为圆通或机智。它之所以为机智，因为有触景生情、见机行事的本领，之所以为圆通，因为不论说什么、听什么都合乎分寸，都中人意。这种言词上的特征，在喜剧中也有所表现，但在旧喜剧和新喜剧中的表现形式是有区别的：

> 高贵的人所开的玩笑和俗流之辈不同，受过教育的人所开的玩笑和没有受过教育的不同。这种区别，我们在旧喜剧和新喜剧[3]之间也能看到。在前者，剧作家为了取笑而

---

① 亚里士多德：《诗学》，1447^{b}26—30。

② 亚里士多德：《修辞学》，1384^{b}10—13。

③ 亚里士多德这里所讲的新喜剧，显然不是指创始自米南德（公元前342/1－前291/290）的那种新喜剧，后者在亚里士多德去世的那一年（即公元前322年），才开始出现。因此，可能是指早期的世态喜剧和"中期喜剧"（"中期喜剧"中也有世态喜剧）。旧喜剧是指以阿里斯托芬为代表的政治讽刺剧。

讲一些粗鄙的语言，在后者，妙趣横生的语言则更令人发笑。这种区别在语言的分寸上同样存在。[1]

旧喜剧和新喜剧中人物的言词在为了取笑和使人发笑上是一致的，但旧喜剧是凭借“粗鄙的语言”，新喜剧则凭借“妙趣横生的语言”。

由于亚里士多德将喜剧看作是所模仿的人物“比一般人坏”，将喜剧诗人看作是“比较轻浮的人”，模仿的是“下劣的人的行动”，所以在总体上喜剧的评价远不如悲剧。至于作为模仿艺术的喜剧能引起观众的快感，亚里士多德则是肯定的。但是，随喜剧的观赏而获得的快感，是否能像悲剧一样导致“情感得到净化”，这至关紧要之点，他未曾讨论到，我们也无从加以评论。

三 史 诗

亚里士多德在《诗学》中，认为史诗作为一种模仿形式与悲剧并无本质上的区别。所以他对史诗的讨论，集中在它与悲剧的同和异上，最后得出结论是悲剧高于史诗。在这点上是与柏拉图对立的。

柏拉图在《法篇》第二卷讲到，以给人以“最大量的快感和娱乐”来衡量，人们参加节日欢庆欣赏有关节目时，不同的人从不同的节目获得各自的快感。小孩子会把锦标判给傀儡戏，较大的孩子们会拥护喜剧，受过教育的妇女和年轻人乃至一般人都会投悲剧的票。而作为柏拉图的代言人的雅典客人则推崇史诗。声

① 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，1128a20—25。

称：我们老年人感到最大的乐趣是听一位诵诗人朗诵《伊利亚特》和《奥德修纪》，或是一篇赫西奥德的诗，我们会判定史诗诗人是胜利者。唯独老年人的判定为最高明，因为老年人的见解，远比现在世上任何人的见解都高明。[①]

这里，我们不一般地讨论亚里士多德对史诗的一般观点，而集中讨论史诗和悲剧的相同、相异及悲剧所以高于史诗这三个问题。

第一，史诗和悲剧的相同。

就史诗与悲剧相同之处而言，最根本的一点是在于情节的整一，并也以此而与历史记载区别开来：

> 史诗的情节也应像悲剧的情节那样，按照戏剧的原则安排，环绕着一个整一的行动，有头，有身，有尾，这样它才能像一个完整的活东西，给我们一种它特别能给的快感。显然，史诗不应像历史那样结构，历史不能只记载一个行动，而必须记载一个时期，即这个时期内所发生的涉及一个人或一些人的一切事件，它们之间只有偶然的联系。[②]

这里亚里士多德重申原先的观点，作为史诗和悲剧的共同特征是表现有机统一整体的情节；[③] 它们区别于历史记载的特征，除了第九章中已经申述过的诗所描述的事带有普遍性，历史则叙

---

① 柏拉图：《法篇》，657^{E}—658D。

② 亚里士多德：《诗学》，$1459^{a}18$—30。

③ 详见《诗学》，第7章。

述个别的事项外，它们在结构上尚有区别。历史不但只记载个别的事，而且必须在一个时期内发生的，彼此间只有偶然联系的一切事件。但以荷马为代表的具有“天赋的才能”的史诗诗人，不是像其他史诗诗人那样，同编年史家一样，都描写一个时期的所有的事件，而是“只选择其中一部分，而把许多别的部分作为穿插”①。

以荷马为代表的史诗，才正是这样的有机统一的整体，在情节结构的处理上，是和悲剧的处理相同的。实际情况正是这样，他的《伊利亚特》只叙述特洛伊战争第十年中的一段情节，以阿喀琉斯的忿怒及其后果为核心，这个核心和全部有关情节构成一个有机统一的整体。

此外，还有其他的彼此相同之处。在种类上相同，分为简单史诗、复杂史诗、“性格”史诗和苦难史诗。成分相同，都必须有“突转”、“发现”和苦难。此外，它们的“思想”和“言词”也都应当好。也就是，在构成史诗的许多主要成分上，与悲剧是相同的。但是，亚里士多德在这里主要讨论的，不是它们的相同之处，而是它们的相异之处，以及评判它们的高低。

值得重视之处是，它们所引起的快感的区别与否。在前面的一段引文（指《诗学》，$1459^{a}18$—30）中提到的：“给我们一种它特别能给的快感”，这里的由史诗引起的“快感”，是否也就是由悲剧引起怜悯与恐惧之情而产生的那种快感，从而导致这种感情得到净化？② 有的学者认为它们是彼此不同的，史诗的有机统一整体结构所引起的快感，是审美快感，而不是指由悲剧引起的那

① 亚里士多德：《诗学》，$1459^{a}34$—35。

② 参看亚里士多德《诗学》$1449^{b}24$—29、$1453^{b}11$—13。

种由怜悯与恐惧而导致净化的那种快感。[1] 但是，亚里士多德在《诗学》最后第二十六章结束时讲到：悲剧和史诗"这两种艺术不应给我们任何一种偶然的快感，而应给前面说的那种快感"[2]。按这段话来分析，明确指的是，史诗和悲剧给我们的是同一种快感，而悲剧的快感，亚里士多德不只一次明确说明是由怜悯与恐惧而得到的净化的那种快感。循此，史诗所获得的也是由怜悯与恐惧而得到的净化的快感。此外，他在第二十四章开头讲到"复杂史诗"[3]，在第十一章和第十三章又一再提到，复杂的结构最能引起怜悯与恐惧的感情。循此推论，史诗也能引起这种怜悯与恐惧的感情。但是，亚里士多德本人毕竟没有直接提到由史诗引起怜悯与恐惧的感情，并最后导致这种感情的得到净化。

第二，史诗和悲剧的相异。

较之它们彼此的相同之处，亚里士多德更多地注意和揭示史诗和悲剧之间的相异之处，认为它们彼此在以下三点上是不同的：长短、格律、奇情。以下，就这三点进行讨论。

首先，篇幅长短。也即规模的大小。史诗在长短规模大小上，是与悲剧不同的。亚里士多德声称，美要依靠体积与结构的安排，作为诗的悲剧和史诗的情节，也必须有一定的长度，长度要适当："长度须使人从头到尾一览而尽，如果一首史诗比古史诗短，约等于一次听完的一连串悲剧，就合乎这条件。"[4] 也就是说，就长短、规模而言，史诗要比悲剧长和大。因为，史诗有一个

---

① 罗念生译：《诗学》，第82页注②。

② 亚里士多德：《诗学》，1462^b13—14。

③ 亚里士多德：《诗学》，1459^b9。

④ 亚里士多德：《诗学》，1459^b16—21。

非常特殊的方便，可以使长度增加。悲剧不可能模仿许多正在发生的事，只能模仿演员在舞台上表演的事，史诗则因为采用叙述体，能描述许多正在同时发生的事迹，这些事迹只要用得妥帖，就可以增加诗的分量。这正是史诗的优点所在，“史诗有此优点，所以宏伟壮丽，变化万千，因种种穿插而显得丰富多彩。单调容易使观众生厌，悲剧的失败往往在于此”①。

其次，格律。亚里士多德认为韵文的格律有三种：(1)六音步长短短格，即英雄格(亦称史诗格)；(2)三双音步(六音步)短长格；(3)四双音步(八音步)长短格。他认为史诗以英雄格(即六音步长短短格)最为适宜，其他格律都不合适。因为“英雄格是最从容最为宏伟的格律，所以最能容纳僻字和隐喻，而在这点上，叙事诗独胜于其他诗体”②。至于其他两种格律，短长格和长短格都属于轻快活泼的格律，短长格适合于表现行动，长短格适合于表现舞蹈。因此，用短长格或长短格来写史诗是不合适的，至于像开瑞蒙(公元前四世纪悲剧诗人)那样混用各种格律，那更其是荒唐的。所以，从来没有人用英雄格以外的格律来写史诗的。

再次，惊奇和不合情理。悲剧需要惊奇，史诗则更能容纳不近情理的事。悲剧中的惊奇，应意外地发生而又有因果联系，也就是合乎情理的，并且把这种惊奇摆在悲剧的主要情节里。这点，他在第九章也提到过，悲剧所模仿的行动(即情节)，不但要完整，而且要能引起恐惧与怜悯之情。如果一桩桩事件是意外地发生，而彼此间又有因果关系，那就更能产生这种的效果。

史诗中的惊奇则属于另外一种，它的特征是不合情理。史诗

① 亚里士多德：《诗学》，1459^b28—31。

② 亚里士多德：《诗学》，1459^b34—35。

之所以更能容纳不近情理的事，因为史诗所叙述的事，并不是直接在舞台上演出的，不是人们所亲眼目睹的，它要是在舞台上演出，就显得荒唐。

第三，悲剧高于史诗。

亚里士多德将悲剧与史诗相比较，指出人们认为的悲剧的缺点，实际上并非是悲剧本身的缺点，而悲剧的优点则是史诗所没有的，所以悲剧高于史诗。

这种比较是集中在悲剧形式本身，以及悲剧形式跟观众的关系来进行考察的，就此而论，悲剧的形式与史诗的形式相比较，何者更为完美？亚里士多德不同意有的人根据观众或听众的不同层次来作为评判它们之间的高下："有人说，史诗是给有教养的听众欣赏的——他们不需要姿势的帮助——而悲剧则是给下等观众欣赏的。如果悲剧是庸俗的艺术，显然比史诗低下。"①

亚里士多德基于以下的观点，不但不同意上述"有人说"的那种论断，而且认为悲剧高于史诗。

首先，这不是对诗的艺术的指责，而是对演员、歌手和朗诵者们的指责。因为，不但悲剧的演员们，而且史诗的朗诵者手舞足蹈，同样可以过火。人们不应当抛弃一切动作，否则要连舞蹈也抛弃了。要抛弃的只是模仿鄙劣人物的举止，何况，悲剧和史诗一样，不依靠动作也能发挥它的力量，即不依靠表演也能发挥它的力量，因为单凭朗诵也能体会到它的优点。所以，应该以悲剧本身来评价它的高下或优劣，而不能凭演员、歌手和朗诵者们的表达来评价它的高下或优劣，"所以，如果悲剧在其他方面都

① 亚里士多德：《诗学》，1462a2—4。

比较优越，这个指责就不是它必须承受的"①。

其次，悲剧具有史诗所不具备的四个成分。悲剧具备史诗所有的各种成分，甚至能采用史诗的格律（指六音步长短短格），还具备史诗所不具备的以下四个不平凡的成分：(1)音乐和情景，这些成分能激起鲜明的快感；(2)不论阅读或看戏，悲剧都能给我们很鲜明的印象；(3)悲剧能在较短时间达到由模仿而获得的快感的目的。因为悲剧的长度比史诗短，因此它能以较短的时间或篇幅达到模仿的目的，从而由于效果集中总比分散在长时间中更能予人以快感；(4)悲剧较之史诗更能成为有机统一整体。因为，史诗的模仿较为不统一，一部史诗的题材，可以写成许多部悲剧。所以，如果史诗采用单一情节，结果不是叙述简陋而显得太短，便是拼凑篇幅而索然寡味。

也正因为悲剧在这几方面胜过史诗，而且在艺术效果方面也胜过史诗，因此"显而易见，悲剧比史诗优越，因为它比史诗更容易达到它的目的"②。

亚里士多德强调悲剧高于史诗的这种论断，充分显示出他的现实主义的文艺观。因为，较之史诗，悲剧更接近于现实，更深刻地反映当时希腊的现实，更能通过引起怜悯与恐惧之情，从而使人的感情得到净化。充分显示出他是从发展的观点上来评价文艺形式，没有因为慑于史诗的古老和荷马等的权威，而盲目抬高史诗的地位。但是，他对喜剧及其意义没有进行充分的讨论及作出更为积极的评价，那是深令后人感到遗憾的。

---

① 亚里士多德：《诗学》，$1462^{a}13$—14。

② 亚里士多德：《诗学》，$1462^{b}14$—15。

四　音　乐

相比较而言，除了悲剧，音乐是亚里士多德在各种文艺形式中最为关注的一种艺术。在各种著作中，就音乐是一门知识、构成音乐的本原、音乐是悲剧的组成成分、重要的乐调等都有所讨论。这里，就循此进行阐述。至于他更为关注的音乐的心理和社会作用，我们将它归并到第七节有关部分讨论。

第一，音乐是一门知识(学科)。

亚里士多德不只一次地提到音乐是一门知识[①]，而且是一门特殊的知识。[②] 但它作为一门模仿、表现、再现的艺术，有它不同于其他模仿艺术的特点，它是模仿人生的感情和人类的性格的。这点，他在《政治学》第八卷第五章中，进行了专门的讨论，声称，音乐是一种模仿，它能激动人的情性。当人们听到模仿的声音时，即使没有节奏和曲调，往往也不能不为之动情。人们可以从音乐的本性中获得比普通的快乐(快感)更为崇高的体验，音乐对性情和灵魂起到陶冶作用，人们的性情正是通过这样或那样的韵律而有了种种改变，奥林帕斯的歌曲尤其是这样，能造成灵魂的亢奋，这种亢奋是灵魂性情方面的一种激情。音乐的这种模仿，其效果是非常明显的：

> 节奏和曲调模仿愤怒和温和、勇敢和节制以及所有与此相反的性格，还有其他一些性格。其效果十分明显，灵魂

① 亚里士多德：《论题篇》，$111^{a}37$，$111^{b}2$。

② 亚里士多德：《论题篇》，$128^{a}31$。

在倾听之际往往是激情起伏。在仿照的形象面前感到痛苦或快乐，与亲临其境面对真实事物的感受几乎相同，好比一个人面对某人的雕像时，倘若仅仅因其优美的造形而不因别的缘故而生欣喜，他在亲睹雕像所仿照的原型时，也必定会同样感到欣喜。①

至于其他的感觉，如触觉和味觉，那是不能模仿性格的。甚至连视觉也是难以比拟的，人们在观看事物时，有几分仿照的关系，因为所见的物是事物的形象，但也只不过是很小程度上的仿照，并非全部事物进入到视觉中。而且，形象和颜色这类派生的视觉印象，并不是与性格相同的东西，只是性格的表征而已，即只是对激情状态的模仿。而旋律本身就是对性格的模仿，对灵魂有强烈的震撼作用：

旋律自身就是对性格的模仿，这一点十分明显，各种曲调本性迥异，人们在欣赏每一支乐曲时的心境也就迥然不同，有一些曲调令人悲郁，例如吕底亚混合调。有一些令人心旌摇曳，例如轻松的曲调。另有一些令人神凝气和，似乎只有多利斯调才有这样的效果，弗里基亚调则令人热情勃发。……音乐的旋律和节奏可以说与人心息息相通，因此一些有智慧的人说灵魂就是一支旋律，另一些则说灵魂蕴藏着旋律。②

① 亚里士多德：《政治学》，1340a19—29。

② 亚里士多德：《政治学》，1340a37—b19。

也正因为音乐作为模仿的听觉艺术，对人的性格和灵魂有如此巨大的无可比拟的作用，所以亚里士多德高度重视音乐对人的心理和整个社会的作用。

第二，音乐的构成及其在悲剧中的作用。

托名亚里士多德的著作《论宇宙》的作者，在讨论对立统一是宇宙的普遍规律时讲到，音乐同样也是由对立的本原构成的。声称，自然喜爱相反的东西，正是从相反的东西中，而不是从相同的东西中，才求得到和谐。就像自然把雌与雄结合在一起，而不是使每对相同性别的东西相结合的一样，作为模仿的艺术的音乐也同样如此。[1] 这些见解，虽然并非直接出自亚里士多德的手笔，但将音乐看作是高音与低音、长音与短音的和谐的观点，则是与他的一般观点是一致的，因此这则记载是有参考价值的。

亚里士多德还联系其他文艺形式，讨论音乐在其中的作用。在讨论悲剧和史诗时已经揭示过，他将歌曲看作是悲剧的六大成分之一，并将音乐看作是悲剧的一个不平凡的成分，它最能加强我们的快感，从而成为构成悲剧胜过史诗的因素之一。这点，在前面也已讨论过了。

第三，不同乐调及其特征。

古希腊的音乐，往往随流行的地区而得名，每一地区的音乐，像中国古代的“郑声”、“秦声”、“楚声”等那样，各有它的特殊风格和特殊的伦理性质。大体分为四种：（1）吕底亚调，出自小亚细亚的吕底亚，其特点是柔缓哀婉；（2）伊奥尼亚调，出自小亚细亚西海岸的伊奥尼亚，其特点是柔缓缠绵；（3）多里斯调，出自希腊本土北部的多里斯，其特点是简单、严肃、

---

① 见前引《论宇宙》396^b6—19。

激昂；（4）弗里基亚调，出自小亚细亚的弗里基亚，该地的音乐发达最早，对希腊音乐的影响也最大，它的特点是战斗意味很强。[①]

亚里士多德像柏拉图一样，对这些乐调进行了具体讨论，但他们的观点不尽相同。亚里士多德尤其不同意柏拉图在《国家篇》中只肯定弗里基亚调的观点。

就吕底亚调而言，其特征确是柔缓，柏拉图认为这种乐调听来使人如入醉乡，所以不宜用作教育。[②] 亚里士多德则声称，老年人年老气衰不能再唱高音乐调，只能低吟轻柔的乐调。所以他同意人们对柏拉图这种片面观点的批评，因为，“我们应该想到年华荏苒，人生终必衰老，那时就愿有低柔的乐调和音节，而且它对少年的音乐教育也是合适的”：“对于儿童们，凡内含有益的教训并可培养美感(kosmon)[③]的曲调就应该一律教授，而吕底亚调则两者兼胜，尤为相宜。”[④]

就多里斯调而言，这种乐调的魅力在于能使人神凝气和，听者未及终曲就感到热忱奋发，受到鼓舞。一般公认多里斯调最为庄重，特别适于表现勇毅的性格。亚里士多德也肯定多里斯调，但他是从中道观点出发肯定这种乐调的。声称，万物都是过犹不及，因此我们应该遵循两个极端之间的中道，多里斯调正是诸调间的中调，所以在少年们的音乐教育中应用多里斯调的音节和

---

① 根据朱光潜，见所译《柏拉图文艺对话集》第57页注②。

② 柏拉图：《国家篇》，398E。

③ Kosmon，既可译为“美感”，又可译作“秩序”。这里根据吴彭寿所译《政治学》第434页注①。

④ 亚里士多德：《政治学》，$1342^{b}27$—31。

歌词最为相宜。[1]

就弗里基亚调而言，其特征是使听者兴奋，从而进入狂欢状态。它和多里斯调是两种不同的乐调，尽管它们是同样一些音符编配的。[2] 听者听弗里基亚调，未及曲终，就感到热忱奋发，鼓舞起来了。[3] 声称，柏拉图在《国家篇》中，在多里斯调外只选取弗里基亚调的观点是错误的。因为，他反对笛声在先，后来却又肯定弗里基亚调，更其是谬误的。由于后者和其他乐调相比较，犹如笛管之于其他乐器，"两者都以凄楚激越，动人情感著称"[4]。由此可见，柏拉图明显是自相矛盾，因为，由笛管吹出的笛声也就是凄楚激越动人的弗里吉亚调。

此外，亚里士多德还就音乐的心理作用和社会作用，进行过深入的讨论。这些将在下一节一并讨论。

第七节　文艺的心理、社会功能

亚里士多德和柏拉图一样讨论了文艺的心理的和社会的功能，但是他们的观点分歧很大。

亚里士多德从其第一哲学及认识学说出发，肯定文艺是模仿，而模仿是人的天赋本性，它不仅能予人以快感（快乐），而且有其固有的独立的认识功能。从其伦理学出发，认为理想的人格

---

① 亚里士多德：《政治学》，1342^b13—17。

② 亚里士多德：《政治学》，1276^b9—10。

③ 亚里士多德：《政治学》，1340^b3—4。

④ 亚里士多德：《政治学》，1342^b2—4。

是全面和谐发展的人格，与快感（快乐）有关的本能、欲望、情感等的心理功能是人性中所固有，通过净化不仅可以得到满足而且可以得到宣泄。从其政治学说出发，肯定审美教育在培育青少年缔造理想城邦的事业中占有重要地位。所以在积极肯定文艺的自律的独立地位的同时，高度重视文艺的心理的和社会的功能。

从根本上来讲，亚里士多德的有关文艺的心理的和社会的功能的学说，与其有关快乐的学说是密切相关联的，所以有必要简要介绍其有关快乐的学说。

一 伦理、快感和完美

"快乐"，希腊语为 hedoné，英译为 pleusure，它们之间的含义是比较相近的，兼有快乐（高兴、愉快、满足）和享乐（娱乐、消遣）、享受、快感等含义，但较多地倾向于感官的享乐，同时兼具褒贬的含意。

亚里士多德在快乐问题上可以说是一个完美论者，他是在完美的意义上来给快乐下定义的。这正如当代著名的亚里士多德学者罗斯（1877—1971）所揭示的那样："提出了一种比较的陈述，给他的观点下定义时，不只反对极端的反快乐论者，也反对欧多克索（约公元前 408—前 355）之把快乐看作为善。"① 亚里士多德正是这样给快乐下定义的：

如果我们再从头说一遍，那么快乐是什么，它的性质是

① 罗斯：《亚里士多德》，第 227 页，伦敦 1930 年。

什么，就要更加清楚些。观看在任何时候都是完美的、无缺欠的，它不需要任何东西后来生成从而使形式完美。快乐也似乎是这样，在任何时候，人们都不会感到某种需要延长时间，然后才能使自己得到的形式完美的快乐。①

正是在这种观点的指导下，亚里士多德提出了关于快乐的基本主张。②

第一，快乐既不是过程，也不是过程的目的。快乐是不可分的，没有固定的时间让你触摸到它。因此，由于快乐的这种性质，除非持续到某某时刻，便不能算是完美的，所以快乐不是运动或进行的方式。因为，每个运动或变动都需要时间，并需要达到某种目的的媒介。但是，快乐则不一样，快乐是不可分的整体。

第二，快乐是伴随和完成人们指向善(好)的目的的正常操行。当人的五官发生作用时是各有其对象的，当其处于最佳状态，并指向其能感觉的最佳对象时，那么这种活动将是最完美和最令人感到快乐的；当感官的活动最完美时，也就是最令人感到快乐的时候；当这种感官处在最健全状态并运用到它的最好对象时，也就是最完美的时候。但是使感官活动完美的方式，取决于感官及其所感觉到的对象。正如健康和医生都是人们得以舒适的原因，但是它们各自所起的作用是大不一样的。由此可见，人有一个主体(感官)和对象(整体、感觉的对象)，它们彼此间的关系只要持续下去，作为结果的快乐便会随之自然而然地产生

① 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，1174a13—18。

② 根据亚里士多德《尼各马科伦理学》第10卷第4、5章，即1174a13—1176a29。

出来。

第三，快乐在活动上有兴衰。问题是人们为何不能持续不断地感觉到快乐，以致这种关系能保持不变。其原因可能是出于疲乏，由于人们不能不间断地使用自己的感官的能力，即快乐也需要间断，因为快乐是随人们的感官的能力而来的。有些事情在其新鲜时，使人感到喜爱，但持续到后来的阶段，感觉到的快乐就少了。例如，当人们的目光盯住某种东西看时，开始时心灵受到刺激时，便有力地与呈现的对象相接触，以后，活动的强度就逐渐衰微下去，快乐随之也就衰微下去。

第四，追求快乐是维持生命所必需的。所有的人都追求快乐，因为所有的人都需要生活。亚里士多德认为这种观点是正确的。生命是一种活动的形式，人从事活动时，经常与他最喜欢的那些对象及那些感官的媒介有关联的。伴随着这些活动而来的快乐活动的完美，这也就是使生命的完善，而生命是人人都喜爱的。由此可见，生命与快乐两者是密切联系在一起的。没有活动便没有生命，同时也没有快乐，反之亦然，每种活动都是有快乐的。

第五，不同的活动有不同的快乐。既然每种快乐，都与使它完美的活动密切相关，随之而来，特定的快乐就会加强特定的活动。例如，那些喜欢从事几何学思考的人，就能成为几何学家并能较好地掌握几何学命题，从而在各自的领域里作出成绩。快乐加强了活动，这种起加强作用的因素是其自身所固有的。正因为这样，种类上不同的活动，也就伴随有种类上不同的快乐。随之而来，彼此相异的快乐，可以起到相互妨碍的作用。例如，爱好长笛的人，当他在倾听长笛演奏时，就听不见别人的谈话。越是令人感到快乐的活动，其发生的效果也越大。每种动物，都有各自

固有的快乐，而快乐总是指现实活动的快乐。就人来讲，他的各种类别的快乐也是有区别的，视觉以其纯净而优于触觉，而听觉和嗅觉优于味觉。人的思维的快乐，在其纯粹方面超过感觉的快乐。由此表明，思维的快乐和感觉的快乐，彼此是有区别的。

第六，善良人的快乐，才是合乎人性的快乐。人的现实活动，有的善良高尚，有的邪恶下流，所以人的活动按照品德来讲也是有区别的：有的被选择，有的遭到规避，有的无可无不可。循此，善和恶的活动各有其固有的快乐和邪恶。就意愿（欲望）和现实活动来讲，现实活动中的快乐更为接近快乐，因为意愿和现实活动，在时间和性质方面是有区别的。既然，善和品德是一切事物的尺度，那么快乐就是对善良人显现的快乐。也就是说，凡是善良的人认为使人快乐的事物，便是真正快乐的，他所认为的快乐才是真正的快乐。反之，那些品德败坏而不正常的人所感到快乐的事情，对于其他人就不一定是快乐。快乐和完美，总是伴随着它们所属的人的现实活动而来的：

> 因此，完美和至为幸福的人有一种或多种活动，而那些使这些活动成为完美的快乐的，是完全对人而言的严格意义上的快乐，而其他的快乐都是微不足道的快乐，正像其他的活动是次要的和微不足道的。①

亚里士多德有关文艺的心理功能和社会功能的观点，同这种完美论意义上的快乐是密切相关联的。

---

① 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，1176a27—29。

二 净 化

亚里士多德在讨论到包括诗在内的文艺的起源时肯定,模仿是人的天赋禀性,还把"音调感"和"节奏感"也归属这种天赋禀赋,并进一步申述人"对于模仿的作品总是感到快感"。而这里所讲的"总是感到快感",是有双重含义的:既是指从事模仿创作主体的文学艺术家,也指这种模仿再现的作品,对欣赏者在心理上引起的快感。从事创作可以给文学艺术家本人带来快感,这点在前面已经从不同侧面进行过讨论。这里集中讨论听众或观众从这些文学艺术作品中获得的快感,特别是这种快感导致心理上的净化。

亚里士多德在给悲剧下定义时讲到:"悲剧……借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到净化。"在《政治学》中曾约许:"'净化'一词的含义,此处不作规定,以后在讨论诗学时再详加分析。"①实际上,除了在上引的关于悲剧的这段话外,亚里士多德并未在现存的《诗学》中对"净化"作出更多的解释,只是在第十三章第一节,在讨论悲剧的情节时再次提到:

> 既然最完美的悲剧的结构不应是简单的,而应是复杂的,而且应模仿足以引起恐惧与怜悯之情的事件,这是这种模仿的特殊功能。②

---

① 亚里士多德:《政治学》,1341^{b}39—40。

② 亚里士多德:《诗学》,1452^{b}30—31。

这段话，同样被认为难以索解，众说纷纭，迄今尚无定论。[1]

至于随怜悯与恐惧而使情感得到净化的范围，是否仅仅适用于悲剧，也是有争议的。亚里士多德指名提到的确是限于悲剧，但史诗也可以使情感得到净化，因为史诗中同样也具备借以引起怜悯与恐惧的情节。至于音乐，实质上也足以使情感得到净化。这里从不同含义来对净化说进行解释，表明亚里士多德很可能是针对柏拉图借以否定文艺而提出来的。后者认为，文艺能引起激情，而激情对于政治生活不利。亚里士多德则认为，唯其文艺能引起激情，才能使激情得到净化，所以文艺有益无害。这里参照希腊固有的传统观念，并结合后世的理解，对净化的含义作出解释。

第一，宗教说。

希腊语"katharsis"("净化")，原意指祛除罪过或祛除渎神的玷污，是以希腊提洛岛为中心的阿波罗神宗教崇拜的主要观念之一，在毕达哥拉斯学派的学说中占有重要地位。亚里士多德在《诗学》第十七章中提到：俄瑞斯忒斯因弑掉母后克吕泰涅斯特拉而发疯，后来"他因举行净罪礼(katharsis)而得救"[2]。亚里士多德这里只是提到"净罪礼"而已，并不表明他肯定它。在他的整个文艺理论中，几乎很少有宗教神秘主义的因素和种种迷信观念。他在《政治学》中提到，音乐在宗教仪式中对人的情感可以起到这种作用。声称，音乐教育要遵循的原则是：不能为参加竞赛而进行刻苦的技术训练，也不能追求惊奇和高超的表演。这类表演在今天的一些竞赛中日趋流行，并且从竞赛进入了教育体

① 韦勒克：《近代文学批评史》，第1卷第29页，上海译文出版社1997年。

② 亚里士多德：《诗学》，1455^b14—15。

制。但是，青少年的音乐教育，应以“达到能够欣赏高雅的旋律和节奏的水平为限”，要慎重选择所使用的乐器，笛管就不宜在教育中采用，只宜在宗教场合使用：

> 笛管不能表达道德情操，它过于激越，放在需要引发人们的宗教情感的场合使用笛管，较之在学习中使用它更为适宜。①

这里，亚里士多德也只是在客观意义上介绍宗教意义上的净化而已。

第二，硬化说。

意指悲剧使观众习惯于悲惨和恐怖的景象，以致他们在实际生活中就不至于再有激情的波动。通过由悲剧引起的怜悯与恐惧，从而导致观众的情感得到净化而变得硬化。这意味着，人们不断地观赏悲剧，人的情感就会由于熟视无睹而变得对悲惨和恐怖的景象无动于衷。这点，在亚里士多德的著作中，难以得到充分的佐证。但在新古典主义时代则是比较流行的，将净化解释为使心肠变硬，对于怜悯与恐惧的激情习以为常，正如医生看见致命重伤、老兵面临背水一战时变得漠然一样。②

第三，同感宣泄说。

意指观众看到剧中人的所作所为，或听到某种旋律，发生怜悯与恐惧之情，从而自我反省，取得教训，感情便得以净化。它相当于医学上的顺势疗法。英国的大诗人弥尔顿(1608—1674)，很

---

① 亚里士多德：《政治学》，1341a21—25。

② 参看韦勒克《近代文学批评史》第1卷第29页。

可能受明杜诺在 1564 年提出的顺势疗法(homoeopathy)理论的影响,对亚里士多德的净化说作出类似的理解,在他的《力士参孙》(1671)的序言中,指名提到亚里士多德"使心灵得到净化"的见解。在这首史诗的最后两行中,将净化解释为激情的解脱,最终达到一种凝神观照的崇高境界:

心平如镜,
激情荡然。

弥尔顿的这种理解和解释,看来是深刻领会了这种净化说的精粹。亚里士多德在现今通行的《政治学》最后第八卷的结尾时,就提出类似医学治疗意义上的同感宣泄说。声称,某些哲学家将音乐的旋律划分为三类,即道德情操型、行为型和激发型,而各种曲调在本性上各自与其中的某一特定类型相对应。但是,他不同意这种分类观。声称,音乐不宜以单一用途为目的,而应兼顾多种用途,强调音乐通过旋律,使激情得到医治和净化,从而感到舒畅和松快:

音乐应以教育和净化情感(净化一词的含义,此处不作规定,以后在讨论诗学时再详加分析)为目的,第三个方面是为了消遣,为了松弛与紧张的消释。显而易见,所有的曲调都可以采用,但采用的方式不能一律相同。在教育中应采用道德情操,在赏听他人演奏时也可以采用行为型和激发型的旋律。因为某些人的灵魂之中有着强烈的激情,诸如怜悯和恐惧,还有热情,其实所有人都有这些激情,只是强弱程度不等。有一些人很容易产生狂热的冲动,在演奏神圣庄

> 严的乐曲之际，只要这些乐曲使用了亢奋灵魂的旋律，我们将会看到他们如疯似狂，不能自制，仿佛得到了医治和净化——那些易受怜悯和恐惧情绪影响，以及一切富于激情的人必定会有相同的感受，其他每个情感变化显著的人都能在某种程度上感到舒畅和松快。与此相似，行为型的旋律也能消除人们心中的积郁。①

尽管《诗学》对这里预期约许的分析未曾付诸实施，但在这段含义丰富的文字中实质上已经有所说明。首先，净化是双向的，不仅作为演奏者的音乐家本人可以因此而得到"医治和净化"，而且听众也都能因此在某种程度感到舒畅和松快。其次，得到净化的感情是更为广泛的，不仅是指由悲剧引起的怜悯与恐惧的情感得到净化，各种强弱程度的激情，都可以因此而得到净化。再次，不同类型的旋律，可以起到不同的净化作用。道德情操型的旋律，可以起到教育作用；激发型的旋律，可以使强烈的激情得到净化；行为型的旋律，能消除人们心中的积郁。

上述这段文字中的一系列观点，不仅将净化的领域由悲剧明确扩展到音乐，而且指明，人的其他种种情感，可以凭借同一类中的（这里指的是音乐，但也可以推广到其他文艺形式）不同类型（这里指的是音乐中的道德情操型、行为型和激发型，但也可以推广到诗类中的史诗、悲剧和喜剧）来得到净化。由此可以得出这样一个带有普遍性的结论：各种文艺对人的情感、心灵都能起到净化、宣泄作用。这正是文艺的心理功能所在，也是亚里士多德的净化说的精华所在。

---

① 亚里士多德：《政治学》，1341^b38—1342^a15。

相比之下，这种同感宣泄说意义上的净化理论，似乎更多地被人们所理解和接受。上面所提到的弥尔顿固然是一个著名的代表人物，法国新古典主义代表人物之一的高乃依则是另一位著名代表。他对净化的解释是，观众把剧中人因沉溺于其中而付出代价的种种情绪从自身宣泄出去，而悲剧则是可资借鉴的榜样。剧中英雄的厄运应当唤起我们的怜悯，而这种怜悯应当接着引起我们的恐惧：害怕我们自身可能遇到同样的厄运。高乃依贬低怜悯，盛赞我们对受难英雄所怀有的"恐惧"、景仰。[①]

对高乃依的悲剧和悲剧理论持剧烈批评态度的莱辛，实际上也是持同感宣泄说，认为悲剧由于宣泄了我们的激动的感情，从而使我们的心理恢复平衡。[②]

第四，排斥说。

剧烈的感情对于人们的身心是有害的，但是通过对悲剧的创作或观赏，可以"借尸流泪"，使心中的悲苦之情得以宣泄，即借同类的感情来排斥同类的感情。这实质上是同感宣泄说的另一种表现形式。

以上对亚里士多德净化理论的种种阐释，或者是亚里士多德本人提到过的，或者是他本人或接近是他本人的主张，或者是后人的解释，都有助于对这种理论的理解。由于亚里士多德的净化理论本身的内涵极其丰富，因此后世人对它有不同理解，并在许多方面起到不同的影响，也是非常自然的。因此不必强求定于一尊式的独断的解释。但他肯定文艺对人类心理的积极影响，无

---

① 详见韦勒克《近代文学批评史》第1卷第29页。

② 有关高乃依和莱辛的戏剧、悲剧、净化理论，将在第三卷有关章节中具体讨论。

疑是应该加以肯定的。

三 闲暇和消遣

亚里士多德在《政治学》第八卷专门讨论他所设想的理想国的青少年的教育中，专门讨论儿童教育的第三章中讲到，现行教育习惯上分为四种：读写、体育、音乐和绘画。其中读写和绘画知识在生活中有许多用途，体育锻炼有助于培养人的勇敢，关于音乐则有争议。另称，今天大多数人修习音乐都是为了娱乐，但是，最初设置音乐的目的则在于教育。但是他本人则强调闲暇在人的生活中的重要性，它是全部人生的第一原理。但这里所讲的闲暇，当然不应该是指嬉戏，否则嬉戏就会成为我们的目的。但要是不以嬉戏为我们的生活的目的的话，嬉戏也是需要的，它更多地是在辛勤劳作时所需要的，因为辛劳的人更需要松弛，而嬉戏就是为了放松，它是解除疲劳的一剂良药，使人能够更好地从事劳作。而且闲暇又有它自身固有的价值：

> 它在灵魂中引起的运动是放松，在这种惬意的运动中我们获得了松弛。然而闲暇自身能带来享受幸福和极度的快活。忙碌之人与此无缘，只有闲暇者才能领受这份怡乐。①

因为，人们的生活是以幸福为目的的，而与幸福相随的应该是快乐而不是痛苦。当然，对于快乐，不同性格的人有不同的主张，只

① 亚里士多德：《政治学》，1338a1—5。

有最善良的人的快乐，才是最为纯粹的，因为它来源自最高尚的事物。正是在这种观点的指导下，亚里士多德主张将音乐列为闲暇消遣的教育：

> 于是，剩下的可能就是在闲暇时的消遣，显然这是设置音乐课程的初衷。音乐被认为是自由人的一种消遣方式。……同样，学习绘画也并非为了在私下的交易中不致出差错；或者在各种器物的买或卖中不致上当受骗，而毋宁是为了增强对于形体的审美能力。①

这里，亚里士多德明确主张，作为文艺的音乐和绘画，本身并无实用或求知等目的，也不从属于政治，而是自身有它们固有的作用，起到在闲暇消遣中获得审美快感的作用。亚里士多德虽未对这些至为宝贵的思想，作出更进一步的阐述，但却也是开了康德美学中有关学说的先河。康德认为，美是不涉及利害考虑的纯愉快的情绪，美的对象引起愉快用不着概念，但它却能引起普遍的愉快。亚里士多德这里虽不是针对总体的美而讲，只是针对音乐和绘画而讲的，但却也是肯定它们能引起非利害考虑的审美快感。

四　审美教育的社会功能

亚里士多德除了肯定文艺的心理和闲暇消遣功能外，与心理和闲暇消遣功能交织在一起，还揭示和论证了文艺的社会教

① 亚里士多德：《政治学》，$1338^{a}20—^{b}1$。

育功能。

第一,文艺是教育的重要组成部分。

亚里士多德认为,儿童教育当然应该包括那些有用而确属必需的课目,但也没有必要全部收纳一切实用课目。在适合自由人的课目,要有利于身体和思想,以及适合于品德的运用和实行,不能陷于与工匠的谋生同类,也不能显出卑贱和奴性。循此,习惯上的教育大致可以分为四种,即读写、体育、音乐和绘画。

这里提出绘画是儿童教育的组成部分,是亚里士多德所特有的。如以柏拉图的记载为依据,当时希腊儿童教育只限于三项,即读写(诗)、体育和音乐。他之所以将绘画列为教育课程,不是出于实用的考虑,而是为了有助于更好地欣赏各种艺术作品。需知,当时的希腊,不仅史诗、悲剧、喜剧等高度发达,到处吟咏朗诵和上演,特别是在雅典,更其到处是造型优美、典雅、崇高、完美的庙宇、雕像、彩陶、绘画等。这些都有助于增强对于形体的审美鉴赏能力,大量提供高尚的闲暇消遣,从而有益于身心。

音乐则有益于培养人的德性,它起到净化人的感情的作用,促使人在闲暇消遣中陶冶情性和培养理智。它在教育、娱乐、消遣中都能起到积极作用:

> 很有理由认为音乐与全部三件事情相通,显出全部三种性质。娱乐是为了松弛,而松弛必定带来享受,它是医治劳苦的良药。至于消遣,人们公认它不仅包含高尚,而且包含愉悦,幸福就由这两者构成。①

① 亚里士多德:《政治学》,1339^{b}14—19。

音乐对人的灵魂、性格等有显著的积极作用，所以音乐的教育很适合少年的本性，青少年们由于年龄关系极不情愿忍耐那些缺少快乐的事物。而且，音乐的旋律和节奏与人心息息相通，因此，灵魂就是一支旋律，或灵魂蕴藏着旋律。

并且对这种音乐教育有严格的规定，指出其要遵循如下的原则："不能为参加竞赛而刻苦进行技术训练，也不能追求惊奇和高超的表演，……应以青少年达到能够欣赏高雅的旋律和节奏的水平为限，而不能仅限于某些其他动物、奴辈和幼儿都能欣赏的普通音乐。"[①]在乐器的使用上也有严格的规定。总之，自由民从小所以要受音乐教育，绝不是出于表演竞赛等的需要，而纯粹是为了在闲暇消遣过程中陶冶情操，培养良好的品德，使激情得以净化。即便使用什么乐器，也应慎重选择。

第二，文艺教育要符合特定政制的精神和宗旨。

由于儿童长大成人后便是城邦的公民，而妇女占城邦自由民的一半，他们的品德对整个城邦的品德有重大意义，所以对他们的教育，必须符合所在城邦推行的政制的精神和宗旨。[②] 因此，在维护现有的政制，防止变革中，教育起到重要作用：

> 在我们述及的所有保全政制的措施中，最重要的一条是依照政制的宗旨对公民实施教育，不幸在今天所有人都忽视了这点。[③]

---

① 亚里士多德：《政治学》，$1341^{a}10$—15。

② 亚里士多德：《政治学》，$1260^{b}10$—20。

③ 亚里士多德：《政治学》，$1310^{a}12$—15。

特定的政制依靠特定的法律来维护，特定的法律要和特定的教育相适应。如果这些法律具有民主性质，就应实施民主教育，如果有寡头主义性质，就应实施寡头主义教育，它们之间要彼此相适应：

> 因为，正如个人缺乏约束便易流于放任，城邦缺乏纪律就会失之松散。依照政制的宗旨教育公民，即是不让公民去做那些不符合民主主义者或寡头主义者心意的事情，而是引导公民去做那些令民主政制或寡头政制得以维持的事情。①

上面所讲的教育，当然是广义上的教育，可以理解为包括对儿童进行的诗、音乐、绘画等文艺方面的教育在内。

第三，包括文艺在内的教育，是城邦的共同责任。

考虑到城邦的生存，考虑到城邦中公民们的善良的生活得以维持存在下去，教育是至关紧要的："教育和品德就会理所当然地成为最迫切的要求。"② 立法者最应关心的事情是青少年的教育，否则那些没有这样做的城邦的政制便会深受其害。所以应该教育公民适应他生活于其中的政制，每一政制一开始就形成了其固有的习惯特征，起着维护该政制自身的作用。一切能力和技艺的个别运用，都需要预先的训练和适应。所以城邦要推行统一的教育：

---

① 亚里士多德：《政治学》，1310a19—23。

② 亚里士多德：《政治学》，1283a25—26。

> 既然整个城邦有着唯一的目的，那么很明显对所有的公民应实施同一种教育。对教育的关心是全城邦共同的责任，而不是私人的事情。[1]

因此亚里士多德批评当时人们只关心各自的子女，各人按自己认可的准则施教。反之，他盛赞斯巴达人尽最大努力来训练儿童，把儿童的教育作为全邦的共同责任。进而强调，教育要有立法规定：

> 显而易见，在教育方面应有立法规定，并且教育应是全邦共同的责任，但也不能忽视教育的内容以及实施教育的方式。[2]

总之，亚里士多德较之柏拉图，更强调文艺的固有的独立的作用，肯定文艺给人以审美快感，愉悦人的心灵，在闲暇消遣过程中获得美的享受，从而使人的灵魂得到净化，得到宣泄和陶冶，并以此去教育儿童，培养未来公民的理想人格。所以在缔造理想城邦的过程中，立法家要注意以立法的手段重视对儿童的包括诗歌、音乐、绘画在内的文艺教育。由此可见，亚里士多德重视的是"寓教于乐"，文艺对政治的作用是间接的，文艺有它固有的独立的无可替代的作用。此外，文艺还有无可替代的巨大认识作用。正因为这样，亚里士多德是高度重视文艺的，文艺在他设想的城邦中将得到高度重视，并达到高度的繁荣昌盛。

---

① 亚里士多德：《政治学》，1337ᵃ20—24。

② 亚里士多德：《政治学》，1337ᵃ33—35。

第 三 编

晚期希腊和罗马帝国时代：希腊化和罗马美学思想衰落时期

引　论

希腊化时期和罗马帝国时期，是世界古代史中的两个彼此相联系和相衔接的重要历史时期。希腊化时期，一般是指，自亚历山大大帝公元前334年东征开始，到罗马帝国第一个皇帝奥古斯都于公元前30年征服最后一个希腊化国家埃及的托勒密王朝为止。罗马帝国时期，则是指从公元前30年到公元476年西罗马帝国灭亡，其时标志欧洲奴隶制度的终结。本编探讨的范围，始于希腊化时期的斯多亚学派，终于以普洛丁为代表的新柏拉图学派。[1]

这两个彼此衔接的时期就其文化演变而言，正如当今希腊化史和罗马史权威罗斯托夫采夫(1870—1952)指出的那样：希腊化世界的"罗马化"是轻微的，而稳定地扩张的拉丁世界的"希腊化"则是明显的。另一位对这个时期国家制度深有研究的学者也有相类似的主张：

我们不要忘记，希腊化的国家对罗马帝国，起到了逐渐

---

① 罗斯托夫采夫：《希腊化世界的社会经济史》，第2卷第1301页，牛津1941年。

结合新生力量的影响的作用;若干希腊化世纪的文化,这种文化,没有它的由各个国家组成的世界是不能想象的。①

的确,罗马帝国的统治阶级也致力于推行希腊化政策,如罗马皇帝哈德良(在位117—138)就倾向于推行希腊化政策:"他完全理解到他是一个希腊—罗马帝国的统治者。"②

随着亚历山大大帝的侵略政策的推行,导致在亚非广大范围内形成一种新的社会政治经济秩序。尔后,罗马帝国就把它们继承下来,使之成为一个新的综合体。许多不同起源的因素,对这个综合过程都作出了贡献,但是,在哲学、文学、艺术、科学、宗教和美学等方面,主要体现为希腊化的影响。希腊化国家的特殊文化,最终成了走向一种世界文化的重要支柱,而罗马帝国则成为最重要的政治、文化、思想和宗教活动的中心。

第一节 希腊化时期概况

希腊化或希腊主义这个概念,最初是由德国史学家德罗依森(1808—1884)在《希腊化时期史》(1836—1843)中提出来的。他把这个概念局限在文化领域,把希腊化文化或希腊主义文化狭义地理解为希腊的文化,认为希腊化是指希腊人把他们的文化扩大到非希腊血统的国家。

---

① 埃伦伯格(V.Ehrenberg):《希腊国家》,第240页,牛津1960年。

② 罗斯托夫采夫:《罗马帝国社会经济史》,下卷第517页,商务印书馆1985年。

事实上，决非是希腊单纯地影响东方。在本卷第一编引论中已概要地指出过，不仅作为希腊艺术的武库和土壤以及孕育着希腊哲学—美学观念的神话，就深受东方的宗教和神话的影响，而且整个希腊远古文化—文明，是属于西亚、北非、南欧文明区，从而深受西亚、北非文明的影响。实际上，早在希腊向东方进行大移民（约公元前八—前六世纪）前，希腊和东方就处于密切交往中，结果导致希腊和非希腊文化的融合。由于古代欧亚大陆曾有过很多文化中心，像公元前2500年或以前，地中海东部的爱琴海一带，就出现繁盛的早期奴隶制文化，它同亚洲大陆的关系非常密切，并受到亚洲西部和埃及更繁荣的早期奴隶制文化的影响，而当时的欧洲，还是一个未开化的蒙昧地区。所以，包括希腊在内的这种远古地中海东部的文化，与其说是属于欧洲的，不如说是属于东方的更为贴切。诸如荷马史诗《伊利亚特》和《奥德修纪》里的若干故事，在亚非文化中早就有所反映。就是荷马本人，多数古代记载说他是爱琴海东岸希俄斯岛人，或出生在小亚细亚的士麦拿。另一位史诗诗人赫西奥德，自称祖籍是小亚细亚的库墨。此外，早期自然哲学家、美学思想家毕达哥拉斯、赫拉克利特、恩培多克勒和德谟克利特，都并非出生希腊本土，而是出生于希腊在爱琴海东岸或附近的殖民城邦，这些地方都处在东方思想的洪流中。因此，清本正源，倒是西亚、北非地区的文化先影响了希腊，而后起的希腊化世界，原先就存在过一种希腊和东方相汇合的文化。当然，这种汇合，不是简单的"合并"。亚历山大大帝曾企图把希腊人和波斯人合成为一个新民族，然而没有取得成功。但是，进入东方的希腊—马其顿的社会政治、经济和意识形态，却不可避免地同当地固有的东方文化处在交互影响中。或者如罗斯托夫采夫所认为的，是希腊和东方文化复合成

为的一种新文化。以后，当罗马帝国入侵和长期统治这些东方希腊化国家时，希腊化文化对罗马文化明显占着压倒的优势。日益成为西方文化的核心的基督教，正是这种希腊化文化的产物：

> 从罗马帝国时期初期开始的基督教，迅速地被希腊化，并作为一种希腊化的宗教，尤其是作为一种已经希腊化的犹太宗教的继承人，出现在罗马世界中。①

即便是整个晚期美学史中最后一个、也是最有代表性的美学家普洛丁，他的思想也是在当时东西方文化汇合点的埃及亚历山大里亚城形成的。

一 希腊化国家的形成

亚历山大大帝于公元前335年即位后，就于次年秋冬之际，把尚未完全慑服的希腊本土，交给手下将军安提珀特(公元前397—前319)镇守，自己则率领大军横跨博斯普鲁斯海峡，进入小亚细亚，从波斯人手里夺取了伊奥尼亚地区。不久，于格拉尼库斯之役，打败了波斯在小亚细亚的驻军。

亚历山大从事侵略的结果，产生了一个地跨欧亚非，版图达到二百万平方英里的大帝国。② 他之所以能如此迅速取得巨大的成功，是和他采取的一系列比较温和的政策分不开的。关于这

① 科埃斯特:《新约引论》，第1卷第40页，柏林—纽约1982年。

② 根据埃伦伯格《希腊国家》第141页。

点，著名的英国希腊史学者伯里曾揭示：

> （亚历山大）形成了这样的一个帝国概念，在这个帝国中，亚洲人不应该受到欧洲入侵者的统治，欧洲人和亚洲人，同样应该平等地受到一个君主的统治，对希腊人和野蛮人的区别不加考虑；波斯人和马其顿人都要把这个君主看作是自己的国王。……打破了西方和东方之间的藩篱。[1]

但是，这个新帝国，不仅包括东方许多曾多次被隶属某个王国的地区，而且还包括了整个爱琴海和巴尔干半岛的大部分。然而，它们只是一些没有统一经济基础的国家，只是一个暂时性的、不稳固的军事联合。其中，经济和文化高度发展的原希腊各城邦，和半开化的马其顿就大不相同；拥有悠久文明和几乎凝固的复杂管理制度的埃及等，同处于半游牧部落所居住的波斯东部地区也大不相同；底格里斯河和幼发拉底河等两河流域富庶的、人口稠密的中心城市，同波斯和印度的人烟稀少的地区，更是大不相同。结果，随着亚历山大的突然去世，他所建立的世界性帝国也就陷于瓦解。他的“继承者”们之间，出现了激烈的冲突，接着，就形成了若干希腊化国家：塞琉西王国、托勒密王国、马其顿王国、帕加马王国，以及短暂的莱西马基王国等。这些由希腊－马其顿人建立的王国，和原先由希腊人在小亚细亚地区等地建立的移民（殖民）城邦，在性质上有很大区别。原先的移民城邦是单独的，在一定程度上是孤立的希腊人居住地，它们环绕着地中海和黑海的海岸地带。但是现在，希腊人和马其顿人所碰到的却是

---

① 伯里：《希腊史：到亚历山大大帝之死》，第771页。

奴隶制社会，它们在政治、经济和文化上，已有许多世纪独立发展的历史，它们已经创立了独特的和成熟的文明。正因为这样，就需要正确地评价这些希腊化国家的历史地位和作用。

英国著名的希腊史家格罗特(1794—1871)在其被誉为“堪称世界上伟大的历史著作之一”的《希腊史》[①] 中对整个希腊化时期持否定态度，认为：如果说希腊曾代表过自由，那么希腊化时代的亚洲却是无可救药的专制。马其顿征服所带来的唯一确切利益便是，交通的发展、商业的扩大与地理知识的增进，“到了亚历山大以后，希腊的政治活动已经难以开展，它的影响也日益衰微，这对历史读者不再感觉兴味，对于世界命运也不再起作用”[②]。

格罗特的这种全盘否定希腊化时期历史的观点，已越来越遭到有识之士的反对。塔恩就曾比较公允地指出：要是把希腊化时期看作是一个没落甚至堕落的时期，那是错误的，即便是它的后期，也要进行具体分析。[③] 法国学者洛里哀则从比较文化的宏观立场，积极评价了希腊化时期：

> 但是实际上，希腊的思想只是移转地方，并不是衰落。它只是将旧时的范围打破，“深”的方面不如从前，“广”的方面却比从前加大。[④]

---

① 古哥：《十九世纪历史学和历史学家》，下册第515页，商务印书馆1989年。

② 见古哥《十九世纪历史学和历史学家》下册514—515页。

③ 塔恩：《希腊化文化》，伦敦1950年第3版，第4页。

④ 洛里哀：《比较文学史》，第37页。

从总体上来讲，希腊－马其顿的征服者和当地奴隶主贵族结成了联盟，把东方传统的君主制度和希腊－马其顿的城邦制度结合了起来，消除了原先两种奴隶制度之间的明显区别。希腊化国家的君主制度，一方面继续保持了原东方专制帝国的许多特征，如土地的最高所有制、税务制度等，另一方面，又吸收了城邦制度，但它已丧失了原先在政治上独立的城市国家的特征。正是在这种意义上，各个希腊化国家之间，在政治和文化上出现了一种统一性。诚然，这里所讲的统一，不是指出现统一的民族国家，而是指在同一帝国范围内，各城邦间的民族统一意识的急速成长，它们之间的政治冲突的仲裁的迅速发展；各个国家间的公民，彼此都享有“平等的公民权”；保护某些庙宇（神殿），不受报复性暴行的侵犯；彼此慷慨地承认或赐予对方城邦公民以荣誉公民权；各国之间，协调处理他们的公民之间的私人纠纷等。正是在此基础上，在伦理和政治思想上，出现了人与人是兄弟、世界主义等观点。具体体现在斯多亚学派和犬儒学派的学说中。他们认为，野蛮人和希腊人之间的区别，纯粹是人为的和不中肯的。结果，这些希腊化国家，在政治、文化等方面，出现了一种内聚力。以后，当它们被纳入罗马帝国的版图后，后者就把它作为一份遗产，继承了下来。①

二 马其顿帝国——希腊和雅典

包括希腊在内的马其顿帝国，虽然在公元前四世纪末和前

① 塔恩和罗斯托夫采夫等的观点，见《希腊化世界的社会经济史》第2卷第1108—1109、1301页。

三世纪初,处于左右历史事件的中心,但是,亚历山大东征后留给继承者的本土面积不超过四万平方英里,人口也较少。[①] 由于亚历山大东征,耗费了大量的人力和财力,以后继承者之间为争夺统治权引起的互相残杀,加之外来部落的蹂躏,直到安提戈诺二世(在位前283—前239),在争夺希腊的霸权的斗争中获胜,并强化马其顿对整个希腊本土的统治,马其顿帝国才趋于巩固。值得注意的是,这个安提戈诺二世,是斯多亚学派创始人芝诺的学生,他的统治所遵循的正是斯多亚学派的理论。

这里要特别讨论希腊和雅典的情况。希腊自从公元前338年在凯罗尼亚战争中失败以后,它的没落注定是不可避免的了。从此以后,它相继受到马其顿和罗马的统治,再也没有真正恢复过独立。随着亚历山大的东征,亚历山大里亚、安条克、帕加马等一系列新兴希腊化城市兴起,政治、经济、文化中心东移,代替雅典执文明的牛耳。[②] 加之,亚历山大的继承者之间的纷争,希腊经常沦为战场。当时的官方文件就提到,希腊人生活在"巨大的恐怖和危险中"[③]。这种可悲的现状,反映到心理上,正像策勒指出的那样:"悲观是这个时期希腊的状况。"[④] 当时的喜剧之"星"、雅典的米南达(约公元前342—前291),通过他的喜剧中的角色,也发出相类似的呼号:人类的命运就是"遭受苦痛的折磨","不幸的人在我们的时代的确不少"[⑤]。

---

① 根据埃伦伯格《希腊国家》第141页;塞尔格叶夫则估算为7.5万平方公里,见《古希腊史》第432页。

② 罗斯托夫采夫:《罗马帝国社会经济史》,上册第15页。

③ 苏联科学院主编:《世界通史》,第2卷上册第350页。

④ 策勒:《斯多亚学派、伊壁鸠鲁学派和怀疑论学派》,第14页。

⑤ 苏联科学院主编:《世界通史》,第2卷上册第358页。

由于战争时期毁灭性的打击，居民大批沦为奴隶，加上不利的经济条件，总的说来，整个希腊在公元前三世纪开始变得荒凉起来。这点，在雅典尤其明显。当时，雅典的政治家和作家法勒戎的德米特里乌在他的演说中，把雅典这个被打败了的城市描绘为："不再是我们先辈的海上强国，而是一个穿着拖鞋，备受折磨的丑陋的老妓。"[1] 雅典不但不再是商业的中心，而且也不再是产生文学作品的中心。但是，由于往日的光荣，它依然吸引着希腊和希腊化世界的学子。在文学创作和哲学上出现了前所未有的两种新形式：以米南达等为代表的新喜剧，以斯多亚学派和伊壁鸠鲁学派为代表的新哲学。在意识形态上也出现了两种前所未有的新思潮：世界主义和个人主义。这些，都是亚历山大发动征战的产物。古老城邦的自足和安全感丧失殆尽。雅典经过曲折的斗争，虽则维持着表面上的民主，但已从一个主权国家逐渐沦落为一个地方性的城市。结果，上了年纪的雅典人，开始学习从地方性角度去思考问题，而富于冒险精神的年轻人，则到东方的希腊化国家中去猎取自己的幸运。这样，就导致希腊人和所谓野蛮人之间的界限的消失，承认彼此间有一种共同的人性。这种思想，早在智者那里已经出现，在理论上由斯多亚学派表述为世界主义，在现实中由伊壁鸠鲁学派付诸实施。[2]

由此而引起的是，促使希腊人去认真面对正在蓬勃兴起的东方希腊化国家。从而打破了原先把希腊人和外国人区别开来的界线，在希腊人的视野前展开了一个新世界，为他们的探索能力提供了一个广阔的新领域，进一步推动他们和东方各民族发

---

① 见《剑桥古代史》第 7 卷第 224 页。

② 这里采用的是安格斯的观点，见《剑桥古代史》第 7 卷第 224—225 页。

生广泛的接触，促进了东西文化的汇合。这种情况同样也反映到哲学中：

> 在长期的持续中，同时产生出一种东方思想的缓慢的回流；它的踪迹，若干世纪后出现在希腊哲学中。在希腊母邦著名学术中心旁边，产生了若干适合形势、居民和特殊环境的新的学术中心，把东方和西方的文化连结起来，把不同种族的理智力量，融合成为一种同质的群体。①

也就是说，随着亚历山大的东征和东方希腊化国家的建立，希腊的影响进入东方，与之同时，东方反过来也在影响着希腊和西方。这点，对理解这个时期的美学思想，同样也是非常重要的。

雅典的地位虽有所下降，但它依然是文化和知识的象征，直到罗马帝国时期，仍被认为是世界的文化首都，即便已经名不符实。雅典继续是哲学活动的中心，世界各地学习哲学的人依然来到这里，直到拜占庭帝国（即东罗马帝国）时期仍然还是这样。②

三 帕加马帝国和小亚细亚

小亚细亚是古代世界中最为特殊的地区之一，除了是古老而巨大的经济文化生活中心外，有些地方仍然保持着原始公社

① 策勒：《斯多亚学派、伊壁鸠鲁学派和怀疑论学派》，第14—15页。

② 科埃斯特：《新约引论》，第1卷第99页。

流传下来的生产关系。人种十分复杂，同一个狭小地带，使用着几种语言。在希腊化时期的初期，各种势力在这里接触并相互发生冲突。

这里出现的帕加马帝国，以帕加马为首都(即今土耳其伊兹密尔省贝尔加马镇)。它的面积在公元前187年时达到七万平方英里，[1] 其中包括小亚细亚最文明的地区：弗里基亚、密细亚、吕底亚、庇西狄亚和潘菲利亚的一部分。这里原先隶属塞琉西王国，后来，欧美涅斯一世于公元前263年脱离安条克一世，宣告独立，在欧美涅斯二世(公元前160/159年去世)时达到全盛，成为当时主要的世界强国。随着阿塔罗斯三世(约公元前170—前133)于公元前133年去世，阿塔利德王朝终结，帕加马帝国成为罗马帝国的亚细亚行省。

帕加马帝国境内资源(木材、银和铜)丰富，农业发达，政治制度和治理方式是按埃及托勒密王朝的模式进行的，并具有有利的国际环境。阿塔利德王朝使帕加马成为希腊化时期最重要和最美丽的城市之一，可以和亚历山大里亚相媲美，但没有起到同样的作用。阿塔利德王朝的君主，是希腊艺术和学术研究的最著名的保护人。

四 埃及和亚历山大里亚

亚历山大于公元前322年到达埃及并建立亚历山大里亚城，以后他的朋友、马其顿人索特尔(约公元前367—前283)于公元前304年在这里建立托勒密王朝，版图最大时达到六万平

---

① 埃伦伯格：《希腊国家》，第142页。

方英里(沙漠除外)。[1] 其人口,根据古代犹太史学家约瑟福斯(约公元37—100)的记载,除亚历山大里亚外共计750万[2],其中有100万是犹太人。[3]它是希腊化国家中持续得最长久的。埃及在托勒密二世(在位前285—前246)和托勒密三世(在位前246—前221)统治时期,达到强盛的顶峰,成为公元前三世纪中叶地中海地区第一等强国。直到公元前30年被并入罗马帝国版图。

托勒密王朝以亚历山大里亚城为首都和中心,继续把埃及划分为上、下埃及,建立起强有力的中央集权的官僚制度,把法老埃及的制度和希腊—马其顿的管理原则结合了起来。它是一个强大的军人、官僚统治的奴隶制国家,统治的主要支柱是大地主、雇佣兵、军事移民、祭司,神庙是巨大的经济中心。埃及的经济活动是高度集中和国有化的,一切部门都受到国家的监督,有些部门甚至由国家垄断,如银行和工商业。[4] 以后,罗马帝国在这里继续维持原托勒密王朝的许多现成制度,并未作出多大变革。[5]

亚历山大里亚城,在托勒密二世、三世的治理下,成为工商业和学术活动的中心,直到罗马帝国时期,仍然是主要的工农业产品的基地之一,加之地处欧亚非交通要道,成为当时希腊化世

---

① 埃伦伯格:《希腊国家》,第141页。据塞尔格叶夫的统计是15万平方公里,见《古希腊史》,第431页。

② 约瑟福斯:《犹太战史》,第2卷第385节;V.埃伦伯格估计则在5—7百万之间。

③ 汤普逊:《中世纪经济社会史》,上册第25页,商务印书馆1961年。

④ 罗斯托夫采夫:《罗马帝国社会经济史》,上册第261页。

⑤ 汤普逊:《中世纪经济社会史》,上册第25页。

界最大的市场。随着文化中心自西方向东方的转移，它又逐渐取代雅典，成为希腊化世界的主要文化中心，以后还是闪族[1]主义的中心。整个城市的居民由希腊—马其顿人、犹太人、埃及人等组成。托勒密一世于公元前280年建立的亚历山大里亚博物馆，是当时最完备的科学研究机构，成为希腊化的自然科学的诞生地，在僧侣们的指导下，把学者们像一个宗教团体那样组织起来。这里，不仅是"希腊化世界的首府"[2]，还是当时世界上最大的犹太城市。犹太教希伯来语的《圣经》的希腊语译本，即"七十子希腊语本"，就是公元前二世纪在国王支持下在这里译出来的。后来，在罗马帝国直接统治下继续繁荣，成为第一流的世界市场、罗马和远东贸易的基地。[3]

正是亚历山大里亚，最先和最完全地实现了希腊和东方的结合[4]，成为哲学、宗教、美学发展的各种潮流的汇合点，成为百科全书式的学术探讨的中心，成为半哲学半宗教学说的发源地。[5] 亚历山大里亚突出地成为希腊文化、希伯来文化和当地原有的传统的埃及文化的汇合点，此种汇合，既有经济上的原因：这里成为当时的商业中心，达三世纪之久；又有政治上的原因：托勒密王朝致力于希腊—马其顿和法老埃及的政治制度相结合，使埃及的风俗习惯和宗教祭典，穿上希腊的新装。正由于希腊、希伯来、埃及三种文化的交互影响，从而在宗教、神学和哲学

---

① 闪族（闪米族），古代包括希伯来人、亚述人、腓尼基人、阿拉伯人、巴比伦人，今特指犹太人。

② 罗斯托夫采夫：《罗马帝国社会经济史》，下册第400页。

③ 汤普逊：《中世纪社会经济史》，上册第25页。

④ 策勒：《斯多亚学派、伊壁鸠鲁学派和怀疑论学派》，第29—30页。

⑤ 阿斯穆斯：《论古代美学的经典作家》，《西欧美学史论集》第16页。

的发展中，占有重要的地位。以犹太人斐洛为代表的犹太教神学，以普洛丁等为代表的新柏拉图主义，以克雷芒和奥利金为代表的早期基督教神学，都是在这里诞生的。更进一步，从哲学、神学、美学的发展而言，以普洛丁为代表的新柏拉图主义，正是希伯来、希腊、埃及文化凝聚的结晶：

> 公元三世纪，由于以古希腊哲学和以犹太哲学家与道德家、多神教与基督教诺斯替派信徒的新东方宗教学说为代表的各种发展倾向的结合，在这里产生了新柏拉图主义。普洛丁是这一运动中的大人物，他还充满着古希腊的观念：他以审美概念的语言，表达了他对神和世界，对神的理性、灵魂和物质，对精神下降为物体及其上升为太一等的反动神秘观。①

五 塞琉西王国和叙利亚

塞琉西王国是公元前312年由马其顿将领塞琉库斯一世建立，是疆域最大的希腊化国家。极盛时期的领土，西至欧洲色雷斯（大体相当于今巴尔干半岛东南部地区），东至印度边境，面积达150万平方英里。② 它是由以下三个地区组成的：安纳托利亚（即小亚细亚）、美索不达米亚（包括巴比伦、亚述、叙利亚北部、

① 阿斯穆斯：《论古代美学的经典作家》，见《西欧美学史论集》第16页。

② 埃伦伯格：《希腊国家》，第141页；塞尔格叶夫的统计是300万平方公里，见《古希腊史》，第432页。

巴勒斯坦)和伊朗。人口达三千万左右。[1]都城有两个,一个是塞琉西亚,另一个是安条克。公元前64年被罗马人最后征服时,疆域仅限于叙利亚和西利西亚。

所有塞琉西王国的继承者们,都把自己理解为希腊传统的继承人,希腊文化的保护人和宣扬者,希腊化的化身。庞大的塞琉西王国,未能建立一种统一的经济制度,开始时采用原波斯帝国政权的许多制度,但以希腊法律作为构成个人及经济关系的基础,推行波斯和亚历山大的税收政策。希腊—马其顿人中间的特权阶层,实际上控制了王国的政治经济生活,而军队是国家政权的支柱。

六 希腊化国家的灭亡

希腊化国家,虽然依然是奴隶制国家,但当时它们都也推动了生产力的发展,打破了狭隘的城邦奴隶制度,促进了文学、艺术和科学的繁荣,促进了东西方文化的交流和融合。到公元前三世纪末,在希腊化国家的统治下,加速了整个地中海地区奴隶占有制的发展进程。但到了公元前二世纪中叶,这个地区社会政治经济的危机日益加深,经济衰退,阶级和民族(种族)矛盾上升。罗马就利用这个时机,使自己繁荣和强盛起来,各个击破,分别消灭了这些国家,并把它们悉数纳入自己的版图。

公元前二至前一世纪经济发展的显著特点是,经济中心和贸易路线的大转移。由于地中海地区跟东方各国贸易的扩大,罗马成为这个地区经济上最重要的国家。罗马的商业资本和高利

---

① 埃伦伯格:《希腊国家》,第147页。

贷资本，早在他们的军队侵入这些国家之前就进入了。通过三次马其顿战争（公元前171—前168），罗马完全打垮了马其顿，马其顿王国就此灭亡，并于公元前148年降为罗马的一个行省。在第三次马其顿战争后，东方帕加马王国的地位也动摇了，阿塔罗斯三世迫于人民的起义的威胁，公元前133年去世时在遗嘱中规定，把整个王国交给罗马，帕加马王国随之也就并入罗马，成为其一个行省。塞琉西王国则于公元前一世纪初迅速没落，其中犹太、腓尼基地区相继出现独立的国家。结果，于公元前64年，在没有任何反抗的情况下，沦为罗马的一个行省。托勒密王朝则是于公元前30年，成为被罗马并吞的最后一个希腊化国家。这样，希腊化时期终结，罗马帝国时期也就开始。

第二节 罗马共和国和罗马帝国时期概况

古罗马原来是古意大利的一个城邦，传说公元前754年，罗慕洛斯在台伯河下游建立罗马城，并开创了王政时期，于公元前六世纪后半叶经过塞尔维乌·图利乌斯（传说约公元前578—前535）的改革，才开始形成奴隶制国家。由于王政时期最后一个国王塔尔奎尼乌的暴政，被罗马人于公元前509年推翻，同年，由百人团组成的公民大会，首次任命两名执政官，罗马进入共和国时期（公元前509—前31）。

一 罗马共和国时期和内战

罗马共和国起初由平民和贵族分别担任执政官，以保持平

衡。后来，发展为担任官职的平民有权成为贵族。这就打破了以血统、出身来划定贵族、平民的界线。这样，罗马国家的不稳定平衡，到公元前二世纪时变得更加复杂化了，在贵族和平民之间，又出现了骑士这个第三等级。后者不久就发展成为一个主要而富有的社会等级，丧失了其原先的军事上的作用。后来，不仅独占商业和贸易活动，并且还占有官职。这个骑士等级在罗马的扩张中，起到了重要的作用。

经过频繁的战争，到公元前三世纪中叶，罗马终于征服意大利的中部和南部，成为意大利的霸主。它的经济随着领土的扩张而迅速发展，到了公元前三世纪末，意大利已形成许多商业城市，参与了整个希腊化世界的巨大经济洪流。此外，随着对伊庇鲁斯国王皮洛斯(公元前319—前272)的战争的胜利，罗马继承了原先它对南意大利原希腊殖民城邦的保护权，从而促使罗马和希腊化文化发生了接触。

罗马共和国进入中期(公元前264—前133)时，迦太基成了罗马在地中海进行扩张的主要敌人，因为迦太基人控制了这个地区的贸易。以后，罗马还相继发动了三次布匿战争(公元前264—前241、前218—前201、前149—前146)和多次马其顿战争。这样，通过直接统治被征服的领土，罗马共和国就进一步发展起来了。

到了晚期(公元前133—前31)，罗马共和国经历长达一世纪之久的内战。随着大地产的发展，在自由民中大土地所有者和小农之间，展开剧烈的争夺土地的斗争，大奴隶主阶级内部，地主贵族(新贵族)和新兴的高利贷贵族(骑士等级)之间也因利害冲突而发生斗争。特别是随着罗马穷兵黩武发动对外侵略战争，加剧了奴隶主和奴隶之间的矛盾。由于大庄园制的形成，进一步

广泛使用奴隶劳动，意大利的农业、工商业和高利贷业空前兴盛，奴隶制经济得到巨大发展，但也因此促使大批小农和小手工业者沦为无业的游民无产者，从而激化了罗马社会的矛盾。其时，奴隶反抗奴隶主的斗争（如两次西西里起义、斯巴达克起义）、破产农民反对大土地所有者的斗争（如遭元老院残酷镇压的格拉古兄弟的改革）、无产者反对当权者的斗争（如同盟者战争）以及奴隶主内部骑士等级和元老院之间的斗争，彼此交织，连绵不断。这样，就导致国内各派政治力量不断组合，给统治阶级造成一种错觉，以为可以依靠军队和战争来解决一切矛盾，从而在统治集团之间，出现了"断断续续地拖延了八十年之久"的内战。[①] 经过"前三头同盟"和"后三头同盟"（即"制宪三头"）的纷争，屋大维（即后来的奥古斯都）于公元前36年剥夺了莱比德斯的职位。后来，又于公元前31年，在亚克兴角海战中击败了安东尼，集军政大权于一身。这样，罗马共和国随着内战的结束而终结。

这场持续的内战，固然使罗马国民遭受巨大的苦难，但由于大多是在希腊、小亚细亚进行的，巴尔干半岛和小亚细亚的希腊城邦，几乎不留余地遭到惨重的蹂躏，经济生活陷于凋蔽。与之相反，意大利反倒变成最富足的地方，成为古代世界经济生活的重要中心，罗马城则是最富裕的城市，为未来的罗马帝国的繁荣奠定了基础。在进入罗马帝国时期以前，公元前一世纪时，罗马国家的社会政治阶级结构的情况，大体上是这样的：罗马国家就法权而言，是一个由罗马公民群众统治着的国家，而实际上，政权掌握在由元老院议员们组成的统治集团手里。他们把外省看

① 罗斯托夫采夫：《罗马帝国社会经济史》，上册第15页。

作是这个集团所共有的地产，在这个集团内部，仍然保留着原来的城邦结构，只是略有损益而已。这种城邦组织，是古代世界的根本命脉，关系到古代世界的存亡，罗马经过长期努力以后，建立了一套法规井然的秩序，正是依靠这套秩序，把城邦定为一个大一统帝国的基础。这个统治集团内部，还包括一个较小的阶层，主要是意大利和外省的大地主。

总之，罗马共和国的统治阶级是由元老院议员、骑士，加上人数众多而势力雄厚的商人和地主阶级组成的，被统治阶级则是自耕农、城市中的工匠，以及人数不断增多的奴隶和佃户。这套社会秩序和阶级结构，一直维持到罗马帝国时期终结。

二 罗马帝国时期

随着屋大维于公元前31年灭亡埃及，罗马就进入长达五百年的帝国时期(公元前31—公元476)。屋大维被确认为“奥古斯都”(Augustus，意即“至圣至尊”，帝国的唯一执政者)，建立元首政治制度，设立元首顾问会，任命骑士担任官职，限制释放奴隶，整顿军队并创立近卫军。

罗马在奥古斯都统治期间(公元前27—公元14)，在疆域辽阔的帝国中，经济生活普遍地呈现欣欣向荣的复兴景象，希腊化时期的鼎盛局面再次出现。整个文明世界，形成一个统一的大帝国，它囊括了原希腊化的王国，疆域南至尼罗河第一瀑布，西濒大西洋，南至叙利亚，北达中欧。奥古斯都和相继继位的四个皇帝提伯利乌(在位公元14—37)、卡利古拉(在位公元37—41)、克劳狄乌(在位公元41—54)、尼禄(在位公元54—68)一起，建

立起了朱里亚—克劳廸王朝的统治(公元前27—公元68)。到末帝尼禄，由于他的贪婪残暴，激起了不列颠女王布廸克的叛乱(公元60—61)和犹太起义(公元66)，结果众叛亲离，穷途自杀。

公元69年韦斯巴芗即位(在位公元69—79)，加上继位的提多(在位公元79—81)和多米提安(在位公元81—96)的统治，构成弗拉维王朝(在位公元69—96)。韦斯巴芗和多米提安敌视希腊哲学，前者于公元74年下令，从罗马驱逐哲学家，后者则于公元82年前后，驱逐哲学家狄奥和爱比克泰德。韦斯巴芗致力于稳定北部边疆，振兴财政，加速元老院的地方化过程。末帝多米提安从不接受斯多亚学派理想国王的学说，残暴镇压反对派，结果被弑。

接着是安东尼王朝(公元96—192)，它的第二代皇帝图拉真(公元98—117)励精图治，兴建罗马城，奖励农业生产，获"最佳(元首)"称号。在他统治下的罗马的版图最大，西起西班牙、不列颠，东达幼发拉底河上游，南到非洲北部，北迄多瑙河、莱茵河。继位者哈德良(公元118—138)完全意识到自己是希腊—罗马帝国的统治者，加之又爱好知识和艺术，致力于推行希腊化政策。[1] 但他由于把耶路撒冷变成殖民地，激起巴尔·科克西领导的犹太起义(公元132—135)。他动员庞大兵力，将起义军镇压下去，进行血腥大屠杀，迫使大批犹太人逃亡各地。第五代皇帝、哲学家马可·奥勒留(公元161—180)统治时期，战乱频繁，疫病流行。继位的科谟都斯(公元181—192)无能而任性，又以神自居，结果被弑。

---

① 罗斯托夫采夫:《罗马帝国社会经济史》，下册第517页。

这样，前期罗马帝国也就告一段落。这个时期总的来讲，奴隶制处于发展、上升时期，皇帝们也注意在东西方城市中推广文化。[1] 罗马帝国的衰落是从公元三世纪开始的，以后就持续地衰落下去，直到灭亡。

罗马帝国的后期，奴隶制度进入危机。公元193年，多瑙河军队拥立塞维鲁斯为皇帝(在位公元193—211)，从而开创了塞维鲁斯王朝。其子卡拉卡拉(在位212—217)即位后，颁布敕令，授予帝国几乎全体自由居民以公民权，它象征着行省的进步和帝国的统一，但也意味着所有公民都降为帝国的臣民。塞维鲁斯王朝以后，争夺帝位的政变频繁，周围蛮族(东部的阿勒曼尼人，西部的汪达尔人等)乘机入侵，社会危机日趋严重，人口减少，城市衰退，中产阶级不堪负担而渐形贫困；政府官吏外逃，元老们乘机兼并土地，隐居乡间；骑士成了统治阶级；农民和城市平民则饱受普遍贫困之苦。与之同时，早在公元一、二世纪即已缓慢传播的基督教，得到广泛的发展。从亚历山大·塞维鲁斯去世(公元235)到戴克里先即位(公元284)这半个世纪，是罗马帝国史上最黑暗的时期之一。[2] 以后，帝国即转入彻底改造、复兴和分裂时期。

公元284年，东方军团拥立戴克里先为帝（公元284—305）改元首政制为君主政制，增设行省，改革税制、币制和扩军，从而形成后期罗马帝国的主要特征：社会缺乏灵活性，中央权力过分集中。公元305年皇帝退位后，政局陷入混乱。接着是君士坦丁即位（在位306—337），进一步加强王权，皈依基

① 罗斯托夫采夫:《罗马帝国社会经济史》，上册第183页。

② 罗斯托夫采夫:《罗马帝国社会经济史》，下册第600页。

督教，于公元313年颁布著名的“米兰敕令”，宣布帝国境内有信仰基督教的自由。接着于公元325年主持召开在基督教及其神学的发展史上有划时代意义的尼西亚公会议，从而在政治、组织、思想上全面控制了基督教并建立了新首都君士坦丁堡，使之成为帝国的中心。随着奴隶制危机的深化和劳动者境况的恶化，人民的反抗运动（如亚哥尼斯特运动）广泛开展，罗马帝国遭到沉重打击。直到公元395年狄奥多西一世（在位公元379—395）去世，帝国分裂为东、西罗马两部分。西罗马帝国处于急剧衰落过程之中，公元410年8月，西哥德人一度占领并劫掠了“永恒之城”罗马，接着进入高卢、西班牙，建立西哥德王国。各蛮族在并未使下层民众遭受很大损害、也未打乱社会经济的情况下，占据并分割了西罗马帝国的领土。公元476年，日耳曼将领奥多维克（约公元435—493）废黜罗慕洛斯，西罗马帝国就此灭亡。

晚期罗马帝国经济生活的显著特征是逐渐凋蔽，愈益原始化，农民几乎回到纯“家庭经济”，每家每户都生产自己所需要的东西，商业衰落。随着君士坦丁的改制，阶级、等级的划分和对立更加壁垒森严。担任官职的贵族阶级，其职位是世袭的，把赋税等负担转嫁给其他阶级，直接榨取国库。他们不仅奴役奴隶，而且奴役日益众多的城乡贫民，迫使奴隶和平民在走投无路的情况下，逃到日耳曼人或匈奴人中去。正因为这样，西罗马帝国的灭亡是必然的、不可避免的。

东罗马帝国（即拜占庭帝国）则继续存在到1453年。它是一个海洋兼大陆性的国家，疆域包括欧洲的巴尔干半岛，亚洲的小亚细亚、亚美尼亚、叙利亚、巴勒斯坦，以及非洲的埃及和利比亚。海上交通加上古罗马的公路系统使它成为一个整体，成为横

跨欧亚非的帝国。东罗马帝国推行中央集权政策，巩固现有的行政制度，压制东方人民中民族的或宗教的分裂主义者。东罗马帝国，按传统和政治制度是罗马式的，但按语言文字和文化则是希腊—东方的，或希腊化的。它的首都君士坦丁堡是当时的国际枢纽之一，东西方贸易的自然中心，对东西方文明作出了巨大贡献。特别是查士丁尼（在位公元526—565）的长期统治，巩固了帝国的统治，以致被史学家称为"罗马帝国的重建者"①。他对内规定帝国结构的性质，对外确立帝国边境政策的路线，一直维持到帝国灭亡。但也正是在查士丁尼的干预下，为了反对异端，帝国于公元529年下令关闭雅典所有的哲学学校，此举标志着古代哲学及与其密切相联系的美学的终结。

第三节 希腊化—罗马帝国时期文化

希腊化时期的文化，是汇合东西方文化而出现的一种新的综合性文化。以后，罗马共和国后期和罗马帝国大体上把这种文化继承了下来。在这个过程中，古老的罗马因素，或者是消失了，或者是以变化了的形态维持下来，以致在罗马帝国治下，出现了一种新的综合性文化。

希腊化文化，是通过各种渠道到达罗马的。首先是来自希腊化的城市，以及原希腊人在西西里和南意大利的殖民城邦；其次是通过希腊教育的传播，进入罗马统治阶级上层，这些体现在政制、立法等方面；再次是通过原希腊化国家中的居民，被罗马征

① 汤普逊：《中世纪经济社会史》，上册第201页。

服后作为俘虏和士兵带入罗马地中海地区;还有是通过工商业和贸易的接触等。希腊化文化对罗马的影响是持久的和全面的，不只限于某个特定的历史时期。正因为这样，我们把希腊化时期的文化和罗马共和国后期、罗马帝国时期文化，放在一起讨论，这点对理解这个时期的美学思想的形成和发展，尤其是必要的。

一 文化生活的公共性、国际性

从现象形态上来看,这个时期文化的共同特征是:文化生活的公共性和国际性。

第一,文化生活的公共性。

这是由当时的教育制度所奠定的。希腊化国家最早是在小亚细亚的伊奥尼亚地区的城市中,推行一种三级学校制度。(1)初级学校,由当地政府负责管理,教师的费用由城市支付。七—十四岁的学生在其中接受识字、写作、音乐、运动等教育。(2)文法学校,由父母付费,十五—十七岁的青少年在其中接受荷马、欧里庇得斯等希腊诗人的史诗和悲剧等的教育,或者到体育馆接受一到二年的训练。(3)修辞学学校和哲学学校,一般设在雅典、帕加马、亚历山大里亚、罗得岛等大城市,要收费。只有少数青年在完成体育训练后再接受修辞教育,时间长达五年之久,结业后再继续接受担任公职的职业训练。哲学学校则是修辞学学校的强劲的竞争对手。

修辞学在这整个时期占有重要地位。早在公元前三世纪末，希腊的修辞学教师开始定居罗马，到帝国初期，修辞学教育成为罗马社会普遍接受的高等教育形式，用希腊语和拉丁语进

行传授，成为担任政府高级公职和其他显要职务所必需的神学院教育。后来，基督教会也承认它是担任教会官职的训练之一。

此外，希腊古典诗人们的著作到处可以听到、看到、上演，剧场、音乐厅和讲演厅对一般公众都是开放的，造型艺术公开陈列于公共场所，这点由罗马继承了下来。但是，后来基督徒及其教会出于狭隘的宗派目的，破坏了这个原则，[1] 罗马皇帝韦斯巴芗和多米提安则相继从罗马驱逐过哲学家。

第二，文化生活的国际性。

尽管希腊化世界分成若干个独立的王国和一些半独立的城邦，它的文化生活却是统一的、国际性的，在政治上被置于罗马的统治下并被统一了起来，希腊化文化就演变为当时的世界性的文化。希腊教育的影响，已经超出希腊化国家的范围，罗马早在公元前三世纪初，就处在它的影响下。但是，这并不是说民族性已彻底消亡了，而是彼此融合到一起，结晶出一种新型的文化。具有各种民族性特征的传统文化，对希腊化的世界文化作出了各自的贡献，到处体现在手工艺品的制作、文学、艺术、宗教、哲学和美学思想中。国王们出于政治上的考虑，还强有力地推动当地的传统文化。

这种国际性的文化，在理论上主要是由斯多亚学派体现的。他们把整个世界看作是一个大城邦，其中来自各民族的居民，都是平等的公民；各民族的神祇，代表同一个神圣的天命；并认为所有民族的道德伦理原则，都不应该承认种族或社会地位的差别。无怪乎斯多亚主义成为希腊化国家和罗马帝国的官方哲学，

---

① 科埃斯特：《新约引论》，第 1 卷第 96 页。

并深深地影响了基督教和新柏拉图主义。因为，它们都是在共同的文化背景中成长起来的。

二 语 言

随着希腊化国家的建立，希腊—马其顿人在政治、经济、军事上都处于统治地位，他们使用的语言也成为占支配地位的官方语言。而希腊语本身，在发展中也演变为一种共同的“古希腊共同语”，它的基础主要是雅典方言，在东方与原先波斯帝国通用的阿拉姆语竞争中获胜，成了希腊化世界通用的混合语言。以后，它还继续是罗马帝国时期通用的一种共同语言。希腊化—罗马帝国时期，不少著名作家的著作，都是用这种“古希腊共同语”写作的。如著名的史学家波利比奥（公元前203—前120）和狄奥多罗·西库卢（约公元前一世纪），即将讨论的美学思想家普卢塔克、马可·奥勒留和普洛丁，以及犹太史学家约瑟福斯（出生于公元37—38）、著名的讽刺作家琉善（出生于约120）等，都是用这种“古希腊共同语”写作的。

值得注意的是，不仅是早期基督教神学家中的希腊护教学者、教父的著作，而且连基督教的经典《新约》，也是用这种希腊语写的。直到本世纪初，学者们还称这种语言为“圣经希腊语”。有的作者甚至认为，连《七十子希腊语本》（即《旧约》）也是用这种“古希腊共同语翻译的”①。

① 这是帕尔默的见解，见《牛津古典辞典》中“希腊方言”条目。但是科埃斯特则认为《旧约》希腊语译本的希腊语，和《新约》的希腊语是不同的，见《新约引论》第1卷第107页。

三 自然科学

随着亚历山大的东征，以及一系列希腊化国家的建立，不仅一般的文化的中心，而且自然科学研究的中心，也从雅典等地转移到东方，特别是转移到埃及托勒密王朝的首都亚历山大里亚。希腊化时期的前半期，对自然科学的发展，作出了杰出的贡献。贝尔纳在其有关科学史的著作中曾指出：

> 希腊科学对于后来科学的伟大贡献中的最大部分，的确导自早期希腊化时代，或称亚历山大时代（公元前380—前200年）里的工作，而且，大都就在继承亚历山大的历代托勒密的新帝国里最重要的希腊城市亚历山大〔里亚〕城本身中。[①]

实际情况正是这样，当时希腊化国家开拓的新局面，极大地促进了科学技术发展的深度、广度、速度和彻底性，那是人类自青铜时代以来任何时期都是无法与之相比拟的。新兴城市在几乎所有希腊化国家蓬勃兴建起来，飞速发展的商品生产在原波斯帝国境内迅猛展开。这种经济活动的扩张，基本上与公元前七世纪爱琴海地区兴起的扩张相类似，但是在规模上要大得多。出于军事上以及发展商品生产和交换的需要，极大地促进了生产技术和自然科学的蓬勃发展。

当时，亚历山大大帝以及尔后的希腊化国家的君主，都积极

---

① 贝尔纳：《历史上的科学》，第121页，科学出版社1959年。

推动生产技术和自然科学的发展。亚历山大在征战中，随军带着工程师、地理学家、测量师等，他们收集和记录了大量有关天文、气象、地理、生物、自然史等方面的观察资料。托勒密一世本人和亚历山大一样，曾经师事过亚里士多德，后来又请漫步学派的斯特拉通（约公元前270—前268间去世）教授他的儿子。历代托勒密又处心积虑，有意识地组织并资助科学事业。更其值得注意的是，这种繁荣局面的出现，又是原先古希腊文化和东方文化相接触的结果。“东方的各种影响，具有持久的和深刻的作用。”[①]随着美索不达米亚等地区的征服，吸收了巴比伦等在天文学、数学等方面的成果。而且，如托勒密王室等又积极组织博学院，使原来只熟悉希腊的科学的学者们，有机会直接接触到亚洲各种文化的一些问题以及技术和科学，不只限于埃及文化和美索不达米亚文化，还多少包括印度文化在内。[②]结果，除了雅典，在希腊化国家的首都亚历山大里亚、帕加马、安条克等地相继出现新的科学研究中心。

数学和力学。最杰出的代表是亚历山大里亚的欧几里得（约公元前330—前275）和西西里岛叙拉古的阿基米得（公元前287—前212）。公元前300年前后，欧几里得在已有成果的基础上编写了《几何原本》，从少数不证自明的公理出发，按照逻辑原理，推演出一系列命题，形成根据公理进行演绎的整个结构。因此，后世称他是亚历山大里亚数学学派的奠基人。[③]阿基米得的青年时代也是在亚历山大里亚受的教育，是亚历山大里亚时期

① 科埃斯特：《新约引论》，第1卷第116页。

② 贝尔纳：《历史上的科学》，第121页。

③ 《不列颠百科全书》，第11版第9卷第879页。

数学的代表。[1]他发现圆锥体容积和它的内接球体的容积的比例，证明了圆周与直径之比的 π 值，即 3.1408 和 3.1428 之间（目今测定是 3.1416）[2]。这个时期物理学方面的最大贡献是在力学方面。正是阿基米得奠定了静力学这门科学的基础，又是流体力学的创始人。此外，又发现了阿基米得原理（即浮体定律）和杠杆定律等。

天文学。最重要的代表人物是萨摩斯的阿利斯塔克（大体活动于公元前三世纪），这个被恩格斯誉为"古代的哥白尼"的天文学家，著有《论太阳和月球的体积和距离》。他预言了哥白尼的日心体系，认为太阳在宇宙中心，与恒星一样都静止不动，地球则绕太阳运动，同时又绕轴自转。此外，他还测定了月、地和日、地之间的距离。出生于小亚细亚的喜帕恰斯（约公元前 190—前 125）是方位天文学的创始人。

地理学。曾经担任过亚历山大里亚博学院院长、北非居勒尼的埃拉托塞涅（公元前 275—前 194），是第一个伟大的自然地理学家，认为地球是自转的椭圆体，求得它的圆周值是 24700 英里，与实际误差仅 250 英里。他认为印度洋和大西洋是相通的，欧亚非三洲原来是一个岛屿。

语言学。希腊化时期中，语言学才第一次成为科学，尤其是在语法研究方面作出了贡献。斯多亚学派推动了这项研究。在亚历山大里亚，有若干代的学者参与了这项工作。萨摩色雷斯的

---

① 克莱因：《古今数学思想》，第 1 册第 119 页，上海科学技术出版社 1979 年。

② 这点在古代资料中并未保存下可靠的记载。根据赫隆和赫本的记载，这个数字是 3.141697……<……>π>3.141495。见托马斯编《希腊数学原始资料选编》第 1 卷第 333 页。

阿利斯塔克(公元前217/215—前145/143),继阿波罗尼奥担任亚历山大里亚图书馆馆长,在语法学、词源学、正字学、版本学等的研究方面作出了贡献。他所创立的学派,一直存在到罗马帝国时期。他的学生、亚历山大里亚的狄奥尼修,把他的研究成果编成《语法手册》,成了当时的标准读物。

特别是自然科学方面的创造性的研究,到公元前一世纪,基本上就告一段落。整个罗马帝国时期,自然科学的研究,总的来说是停滞的。数学方面,没有什么值得记载的发现;天文学方面,亚历山大里亚的克劳狄乌·托勒密(公元90—128)撰写了一部《天文学大成》,总结了古代天文学的成就。但托勒密制定的地心体系,长期来妨碍了天文学的发展。医学方面则达到了新的高度。公元二世纪初,爱菲斯的鲁富斯,曾在亚历山大里亚受过教育,对内科学的进展作出了显著贡献。鲁富斯同时代的同乡索拉努斯,发表了有关妇女和婴儿护理方面的著作,代表着这方面的古代最高成就。罗马帝国时期医学方面最著名的代表是帕加马的伽伦(公元129—199),他的大量著作是建立在医学实践和自己的研究上的。他把解剖学和医学知识加以系统化,并把一些分裂的医学学派统一起来,但是由于受到宗教的影响,他的学说中有不少神秘主义的成分。伽伦的成就,直到中世纪结束,仍是医学方面的权威,他不仅代表古代医学,而且代表古代科学的最后高潮。

整个希腊化—罗马帝国时期自然科学发展的基本特征是,自然科学逐渐摆脱古希腊自然哲学的束缚,并逐渐分化和形成各门独立的科学;但也由于在相当程度上,哲学和自然科学之间失去了应有的联系,成为这个时期哲学和美学衰落的重要原因之一。

四 宗 教

宗教在希腊化—罗马帝国时期的意识形态中占有重要地位，可以说是当时人们的世界观的核心。罗斯托夫采夫在谈到一般的宗教图景时是这样认为的：希腊化时期，出现新神的概念和崇拜新神。这个时期的宗教，不是静止的，而是变化着的，组织起了新的崇拜，出现了新的宗教思想形态，崇拜新的神灵，其中有许多是异国的神灵。新爆发的宗教感席卷希腊化世界，在城市生活的危机时期，相传祖先的神的显灵，希腊资产阶级（即新兴的城市工商业奴隶主阶级——引者）对泛希腊和城市神祇的崇拜。[①] 也就是说，随着时代处在巨大的变革之中，作为一种意识形态的宗教也处在剧烈的变革之中，并愈来愈在希腊化世界中占到重要地位。

实际情况远比罗斯托夫采夫这里所揭示的要复杂得多。处在希腊化—罗马帝国时期总的世界主义、混合主义思潮中的宗教，不可避免地带有这个时代所固有的特征，可以说是贯彻整个时期，最后由以普洛丁为代表的新柏拉图主义、早期基督教及其神学集其大成。

这个时期的宗教的一般特征：

第一，政治和宗教、政权和神权、君王和神灵的统一，提倡统治者崇拜。

统治阶级致力于把传统的宗教崇拜和君主制的政治经济的影响紧密地结合起来，以维护和巩固自己的极权统治。埃伦伯格

① 罗斯托夫采夫：《希腊化世界的社会经济史》，第2卷第1123页。

在谈到希腊化时期宗教和政治的统一时，曾这样指出过：

> 在希腊化时期的宗教和国家关系中，最意味深长的事情是，我们看到，为区域性国家创造一种宗教和政治领域的新联合，迈出了最初的步伐。①

的确，这股政治和宗教联合的势头，随着历史的步伐，愈加明显。另一个史学家在谈到罗马帝国时期时，也是这样认为的：

> 奥古斯都氏王朝所有皇帝都迫切地感到需要巩固他们的权力，需要在单纯的法律基础以外替他们的权力寻找更多的基础。……奥古斯都的继承者们，特别是卡利古拉和尼禄，一再努力倡导对皇帝的崇拜并使之成为一种国家制度，其道理就在于此。……这些办法的目的正是要把帝国国民的宗教感情同在世的皇帝本身联系起来。②

正因为统治阶级认识到宗教在维护和巩固政权中的重要作用，所以采取了一系列有关的措施。就埃及来讲，整个僧侣祭司等级有史以来就是被组织在统一的政治体系中的强大力量，托勒密王朝统治埃及后，自始至终都得到原先这个僧侣祭司等级的承认和支持。统治者为了防止当地民众反抗希腊—马其顿人的统治，大力推行狂热的宗教崇拜和兴建庙宇，并取得了相当的成功。他们除了崇奉埃及的神灵和笼络僧侣祭司等级外，还注意

① 埃伦伯格：《希腊国家》，第215页。

② 罗斯托夫采夫：《罗马帝国社会经济史》，上册第121—122页。

牵制祭司们的权力，特别是庙宇在经济和管理上要服从政府。

这种帝王统治者崇拜，在哲学上也得到了反映。在斯多亚学派哲学中就宣扬王权在人间所起的作用，相当于宙斯神在天上所起的作用。在罗马帝国时期的哲学家中，塞涅卡的《论仁慈》是献给尼禄帝的，普林尼的《帕涅古里库斯》和狄奥·克律索斯托姆的《论王权》，则是献给图拉真大帝的。这些著作，都是为"统治者崇拜"辩护的。

第二，占星术、巫术和祭仪宗教的盛行。

尽管塞琉西王国统治时期(公元前312—前64)的天文学家们拒绝接受星象崇拜，但占星术在巴比伦早已发展成为一种成熟的体系。他们认为，天上的星宿和地上的人之间有一种对应关系，在固定轨道上运行的行星，可以决定人们的行动。作为小宇宙的人，是大宇宙的对应体，人的灵魂，只不过是天上星球内燃烧着的火的一点火花。结果，在这种认识的指导下，就产生了巴比伦人的可怕的命运观，认为不仅是人，而且连星宿和神都是受命运支配的。[1]

公元前二世纪自然科学开始衰落时，占星术就像瘟疫一样，在希腊化国家里传播开来。其间，斯多亚学派的哲学家们，特别是波塞多纽起了推波助澜的作用。斯多亚学派创始人芝诺就开始接受这种占星术。区别在于，巴比伦人把与星象有关的命运，看作是一种非道德的力量，而斯多亚学派，则把这种命运看作是一种道德上的天命。

巫术，它是与占星术密切相关联的。在古代世界，由于人们对客观世界的事物及其规律认识不足，无法用这些客观规律来

---

① 塔恩：《希腊化文化》，第352页。

改造客观世界以满足自己在物质和精神上的需要，所以巫术是历来就存在的，在希腊的奥菲斯教和毕达哥拉斯学派中，也已有所反映。但是，到了公元二世纪，原在亚述、巴比伦、小亚细亚、波斯、巴勒斯坦流行的巫术，汇集在埃及这个“接受器”中，一个新的巫术浪潮就席卷了希腊化国家。巫术使人们认为：使用某种特定手段，就可以迫使神灵改变人们的命运，巫术可以起到控制自然、天神、星宿的作用。结果，巫术几乎发展成为一种宗教制度。[①] 巫术之所以在希腊化后期盛行起来，是由于当时人们认为，巫术比一般的传统宗教更加迷人。即便是当时哲学家中有些人，也放弃了提供政治教育的职责，转而研究自然、宇宙、灵魂和来世。一再大肆宣扬占星术能揭示人的命运和星体之间的关系，于是，巫术和占星术结成联盟，企图让人相信，要是人类的命运是取决于星体的，要是善或恶的神灵总是在干预人间事务的，那么，巫术倒能迫使神灵屈从人的利益，为战胜命运的支配作出贡献。

祭仪宗教（异译为礼仪宗教）在整个希腊化时期的宗教信仰活动中，远比占星术和巫术重要得多。在罗马帝国时期依然是这样，以致学者们认为：“可以恰当地把希腊化和罗马时期，称作是祭仪宗教的时代。”[②] 在爱琴海世界传播的所有祭仪宗教中，最重要的是埃及的祭仪宗教。它是建立在史前期的模仿和通神仪式基础上的，大体上是想通过保护神附身人体而得救，甚至认为可以使人死而复生。这种宗教信仰形态，在希腊原先就有，后来随着奥林匹斯神话和地方性神灵在希腊化时期世界主

① 塔恩：《希腊化文化》，第352页。

② 科埃斯特：《新约引论》，第1卷第202页。

义气氛中的崩溃，它又盛行起来了。从公元前二世纪起到基督教兴起以前，人们的宗教需要，大体是依靠种种祭仪宗教来满足的。直到罗马帝国时期的秘传宗教密特拉斯（它原是上古印度—伊朗神祇之一，约始于公元前二千年，见于《梨俱吠陀》）公元前67年传入罗马，以密特拉斯为主神而形成密特拉教，成为罗马国家官方崇拜的神灵。罗马帝国基督教化以后，密特拉教才开始衰退。

祭仪宗教之所以盛行，是由于和当时流行的典型的人生观和世界观密切相关。当时，人们相信宇宙有它的神圣的秩序，而人类却不能充分分享这种秩序。因为，人被羁绊在感官知觉、物质、混乱、死亡之中，受制于命运的力量。可是，人类的灵魂有可能分享这个神圣世界，各种力量和神灵可以起到拯救作用。而这种拯救，不可能在可见世界里进行，只有通过信仰存在于可见世界以外的那些看不见的力量，这种力量是不受时间威胁的那种更大的和更和谐的秩序。由于这种祭仪宗教被认为能克服物质、死亡、命运的威胁，并能提供分享神圣力量的途径，所以很快受到人们的迷信。它不仅在一般群众中，甚至在知识界中也拥有信徒，例如西塞罗就信仰厄琉西斯秘密祭典（Eleusinian mysteries）。总之在罗马帝国统治下，各种各样的宗教信仰纷纷出现：

> 自然崇拜、神秘思想、深远的泛神教、《圣经》的文本、《默示录》（即《启示录》——引者）的福音、哲学家的独断说、象征的解释、对于星象的幻想等等，杂揉纵错，成为一团混沌内中的元素，也有神的，也有人类的，有物质的、有精神的、有超自然的、有自然的，统统都烹在一个兼有光明

和黑暗的炉里。[1]

但是,随着基督教的兴起,各种祭仪宗教逐渐衰落了。希腊化—罗马帝国时期各种宗教及其教义,最后,随着罗马帝国的统治,演变成一种唯一的世界性宗教,即基督教。塔恩在概括希腊化宗教和基督教的联系时,就曾这样指出:

> 希腊化宗教中有趣的情况是,他们描绘了这个世界,基督教就是在这个世界中出现的。这个世界不仅为基督教在其中传播开来提供了共同的文化媒介,在某种意义上,为基督教的传播铺平了道路。人们正在寻找不同神灵及对不同神灵崇拜背后必然存在的那种统一性,恰恰正是亚历山大把全人类都称作一个父亲的儿子,而罗马内战的可怕的大动乱,极度地强化了这股已经存在的追求救世主的强烈愿望,许多人,已经在人类范围以外去寻求这个救世主。[2]

在这个过程中,希腊化—罗马哲学,特别是犹太哲学家斐洛、斯多亚学派,以及以普洛丁为代表的新柏拉图学派,则从理论上推进了这个进程。也正是在这种背景下,基督教发展成为一种世界性的宗教,这正如英国学者汤姆逊所指出的那样:

> 基督教在当时,作为犹太教和希腊化——地中海世界两种最突出的、彼此在许多方面互相对立、因而互相补充

① 舒尔策:《希腊—罗马异教衰亡史》,转引自洛里哀:《比较文学史》,第71页。

② 塔恩:《希腊化文化》,第360页。

的文化——的混合物，是古代文明整个过程中的当然的意识形态的产物。后来，主要从希腊的哲学和修辞学方面，它又吸收了许多它原先所没有的思想观点。①

第四节 文学艺术

整个希腊化—罗马时期，文学艺术依然是繁荣的，尽管其成就与古典时期无法比拟。

一 雕 塑

希腊雕塑经过古典时期发展的高峰，到希腊化时期，其中心转向小亚细亚西部和爱琴海的部分岛屿。成为强烈对比的是，雕塑中庄严崇高的气氛渐趋淡薄，世俗化的倾向则有所发展。但在某些杰出的作品中，依然保持着古典时期大气磅礴的气象。如公元前二世纪时萨莫色雷斯的《尼凯女神像》，举世闻名的米洛斯的《阿佛洛狄忒》等。当时的帕加马王国是希腊化时期重要的艺术中心。阿塔罗斯一世为纪念多次打败入侵的高卢人，聘请一批第一流的希腊雕刻家、建筑师制作纪念性的建筑和雕塑，如《垂死的高卢人》、《自杀的高卢人》等。希腊化时期最后一件重要雕刻品是《拉奥孔群像》，约作于公元前二世纪末或前一世纪中期，尽管只是从表面上强调了肉体的痛苦，缺少崇高庄严的精神力

① 汤姆逊：《古代哲学家》，第385—386页。

量和丰富的内涵，但在写实技巧方面达到了相当高的水平。更值得注意的是，这件作品表明希腊雕刻的生命力已趋向衰竭。

罗马的雕塑是在埃特鲁斯坎艺术(Etruscan art)[1]和希腊艺术的直接影响下发展起来的。罗马人按自己的判断和选择，把各种不同风格的雕刻调和起来，创作了现实性很强的肖像雕刻和叙事性雕塑。在写实处理、情绪表现、细节的夸张强调等方面有许多创造，而且形象丰富，成就颇高。

奥古斯都时代是肖像雕塑的繁荣时代。帝王雕像非常精美。到马可·奥勒留当政时期，罗马雕像发展出新的风格，注重内心刻画，被称作"情绪雕像"。例如奥勒留骑马像，把这个帝皇哲学家表现为在进行内省和沉思，带有忧郁的伤感。它直到文艺复兴时期，作为古典楷模为许多大雕塑家仿效。到君士坦丁时期，肖像带有许多东方神秘的气氛。罗马时期的浮雕像，广泛应用于建筑装饰上，住宅、宫殿、会堂等都有浮雕图案(棕榈叶、莨菪叶、花、果实)和人物故事等。罗马浮雕的最高成就，是纪念性建筑物上的叙事性浮雕或象征神话浮雕，它们是罗马好胜喜功、讲求实际的时代精神的体现。

二 建 筑

希腊化时期，随着新兴城市的纷纷建立，君王们又大兴土

① 埃特鲁斯坎人是公元前十二—前三世纪意大利的居民，生活在亚平宁山脉以西，台伯河和阿尔诺河之间的埃特鲁里亚。其文化面貌，同中亚、西亚有一定联系，与埃及、希腊也有关系。他们在公元前八世纪末向希腊移民学习，尔后创造了自己的字母，成为拉丁文字的原型。

木，以豪华的大厦装饰帝都，所以建筑艺术得到极大发展。除了宫殿和庙宇外，还兴建了形形色色的公共建筑物，如会场、剧场、竞技场、商场、浴室等。特别是在庆节和集会用的装饰性建筑物方面，达到最高峰，使雄伟、简朴、雅致等结合一体。代表性的有："宙斯祭坛"、米利都的城市规划及其元老议事厅、普利安尼城的城市规划及其建筑、帕加马的卫城、亚历山大里亚城罗斯岛的灯塔，以及雅典的伊壁鸠鲁学派的"花园学校"等。它们代表了这个时期的建筑方面取得的重大成就和发展。

罗马共和时期的建筑，是在统一了意大利半岛并开始对外扩张以后繁荣起来的。由于它征服了地中海沿岸最先进最富饶的地区，广泛吸收这些地区的建筑成就，特别是埃特鲁里亚和希腊化时期一些地区的建筑成就，使罗马的建筑技术极大地向前推进。建筑技术的进步和柱式的发展是共和时期建筑的主要成就。此外，注重实际的罗马人对希腊人不大注意的一些公共建筑工程，如道路、高架输水道、广场、别墅等，表示了高度的重视。所有这些成就，都成为以后罗马帝国时期建筑艺术繁荣的重要基础。

罗马帝国时期的建筑，大体可以分为两个阶段。前期大体相当于帝国前期(即公元前一世纪末至公元三世纪初)。这一时期是古罗马建筑的黄金时代。不仅兴建了许多规模宏大、豪华富丽的建筑，而且具有鲜明的时代特征，歌颂皇权、炫耀财富、表彰功绩，极力突出罗马帝国至高无上的形象，成为西方建筑史上继古希腊后的又一高峰，对以后欧洲以至全世界的建筑，都产生了巨大而深远的影响。这一时期许多有代表性的建筑，以及维特鲁威(前一世纪)的理论《建筑十书》，都充分说明了这点。

特别值得注意的是维特鲁威的《建筑十书》，内容十分完整。

主要包括:建筑师的培养、建筑学的基本原理、建筑材料、柱式、公共建筑与住宅的设计原理、建筑装修、水文和供水、施工机械和设备等。维特鲁威受当时唯物主义哲学和自然科学的影响,在书中强调理论结合实际,主张全面地考虑问题,对一系列建筑工程和理论问题的阐述,具有科学的态度:

> 建筑师不顾学问而致力于娴熟技巧,竭尽辛劳,还是不能得到威望的。而偏重于理论和学问的人似乎也是追求幻影而不是现实。与此相反,只有精通这两方面的人们,才好似全副武装人员一样,更迅速地取得威望而达到目的。①

维特鲁威还遵循古希腊美学的传统,把理性原则与直观感受结合起来,把一般的美学思想与建筑艺术实践结合起来,论述了建筑艺术形式美的一些基本原则,对提高建筑艺术的审美价值作出了重要贡献。②

后期阶段,三世纪初,随着塞维鲁王朝第二代皇帝卡利古拉去世(公元217),帝国出现了严重危机,后来虽曾一度出现所谓帝国中兴,但皇帝们再也无法挽回帝国日趋没落的命运。随之,原来十分兴旺的建筑活动也因帝国的衰落而长期不振,尽管这个阶段也出现了像君士坦丁凯旋门和戴克里克浴场等那样显赫一时的艺术,但也无非是对前一时期同类建筑的模仿,并无新的创造。但是值得注意的是,由于社会的动荡和不安定,促进了堡

---

① 维特鲁威:《建筑十书》,第4页,中国建筑工业出版社1986年。

② 根据朱伯雄等:《世界美术史》,第3卷《古希腊、罗马艺术》第448—449页,山东美术出版社1988年。

垒式建筑的诞生，以及随着对基督教态度的改变，基督教教堂逐渐兴起，成为中世纪基督教建筑的前驱。

从建筑风格上来看，古希腊建筑以单纯、明快、和谐为其主要特色；古罗马建筑则以豪华、壮丽、粗犷为其主要特点。这是两种既有联系又有区别的艺术风格，它们共同构成了西方古典建筑的基础。[①]

三 文 学

希腊化时期，“古希腊共同语”成了希腊化国家共同使用的语言文字，这时期的希腊文学本身的特点是精致、优雅、深沉，但缺乏古典时期的那种独创性。

公元前三世纪时，亚历山大里亚最重要的诗人有忒奥克里托斯（鼎盛年约公元前284—前280）、卡利马科斯（约公元前305—约前240）、阿波罗尼奥斯（约公元前三世纪）、阿拉托斯（约公元前315—约前240/239）等。忒奥克里托斯是西西里人，在亚历山大里亚受的教育，后来成为一名希腊田园诗人。他在作品中用怀乡和浪漫的形式回忆青年时代在叙拉古的生活。在他的《田园诗》里，通过一个有文化的城市居民，用深情的眼光去回顾牧羊人和村女。这对罗马的维吉尔和以后欧洲的这一体裁都有很大影响。阿波罗尼奥斯则是阿拉托斯的对手，前者创作活跃于公元前三世纪期间，在亚历山大里亚达到盛期。他的诗作《阿尔戈船英雄记》是以伊阿松航海到黑海去寻找金羊毛的故事写成，力图恢复荷马史诗的传统，虽未达到荷马史诗

① 详见朱伯雄等《世界艺术史》第3卷《古希腊、罗马艺术》第457页。

的深度，却有一些想象力丰富的段落，对后世罗马史诗有不小的影响。

这个时期在历史传记方面是卓有成果的。重要的史学家有波利比奥斯(约公元前203—约前120)，著名的希腊的罗马史学者。出生于亚历山大里亚的另一名希腊史学家是阿庇安(约95—约165)，用希腊语撰写的二十四卷的《罗马史》，成为后世研究古罗马史的重要依据。

对后世影响最大的是公元一世纪时的普卢塔克，撰有《希腊罗马名人比较列传》和《道德论集》，成为后世研究希腊—罗马历史和思想的重要依据，他本人又是一位折衷主义的哲学家—美学思想家。[①]

在文艺理论方面，值得重视的是公元一世纪左右的得墨特里奥斯的《论风格》，以及归诸某个朗吉弩斯名下的《论崇高》。后者分析了构成伟大作品的因素，认为一个伟大的作家必须有崇高的思想境界和激情。它对后世欧洲文艺理论有深远影响。

至于古罗马文学，大体是指公元前三世纪中叶至公元五世纪下半叶时期的文学。古罗马文学诞生和发展初期，古希腊文学已经达到高度的繁荣，从而对罗马文学产生了很大的影响。正如古罗马诗人贺拉斯所说的那样，罗马征服了希腊，但后者反过来又用自己发达的文化征服了罗马。罗马文学的发展，正像洛里哀指出的那样："拉丁文学的诞生虽很迟缓；但是它的青年时代很健实，而且发育极速。"[②]

罗马文学中首先发展的是诗歌，在发展过程中逐渐形成了

---

① 将在本卷第十二章讨论。

② 洛里哀：《比较文学史》，第45页。

同民间诗歌内容相适应的诗体。罗马共和国时期在公元前三世纪中叶至前一世纪中叶，是其文学发展和繁荣时期，涌现出一批诗人和剧作家。

古罗马的戏剧包括喜剧和悲剧。罗马的喜剧主要是人情喜剧。主要代表人物是普劳图斯（约公元前254—前184）和泰伦提乌斯（约公元前195—前159）。前者以娱乐观众为主要目的，很少为社会或伦理问题所干扰。普劳图斯的喜剧，在艺术方面既继承了古希腊新喜剧的传统，同时又有自己的特色，和意大利民间戏剧传统有着紧密的联系，从而受到广大民众的欢迎。他去世后，有首铭文这样写道：

> 普劳图斯亡故了，喜剧哭泣着，舞台空荡了，嘲笑、嬉戏、诙谐及各种诗格，全都陷入悲痛之中。[1]

由此可见当时普劳图斯的影响之大，声誉之隆。罗马悲剧分神话剧和历史剧两种，以取材于希腊神话的神话剧较为流行。

公元前一世纪上半叶是罗马文学发展的高潮时期，主要表现在演说、散文和诗歌方面。希腊文学影响减弱，罗马文学开始有了独立的民族风格。当时人才辈出，代表人物有西塞罗、凯撒（约公元前100—前44），两人的风格成为鲜明的对比，西塞罗讲究修辞的句式，凯撒则简朴无华。诗歌，主要是哲理诗和抒情诗。当时人们困于内战和政治动乱，对政治感到厌倦，从而致力于研究希腊哲学，或沉湎于诗歌和爱情。卢克莱修是共和国末期的最大诗人，他的哲理诗《物性论》，无论从哲学还是从文学上来讲，

---

① 杨宪益等译：《古罗马戏剧选》，第9页，人民文学出版社1991年。

都是伟大的杰作。[1]

奥古斯都时期(公元前27—公元14)是古罗马文学的黄金时代,特别是诗歌的发展达到高潮。奥古斯都非常重视文学创作,竭力把文学纳入他的政治轨道,作为左右舆论的工具,将维吉尔、贺拉斯、普罗佩提乌斯等团结在自己的周围。其时,罗马诗人继承古希腊古典传统,讲究语言优美、格律严谨,在史诗和抒情诗方面都有伟大成就。前者的代表人物是维吉尔(公元前70—前19),他的《埃涅阿斯纪》,是罗马文学史上最重要的史诗。贺拉斯则是这个时期的另一位重要诗人,在继承希腊的传统时又有所创新,代表作《歌集》是罗马抒情诗,《诗艺》则是罗马文学史上最重要的文艺理论著作。[2]

接着是罗马拉丁文学的白银时代(公元一至二世纪),当时罗马帝国的威权达到顶点,除了意大利本土外,又吞并了亚洲、非洲、欧洲等许多地方,开始出现了一批地方作家。宫廷文学和在野文学判然有别,前者主要歌颂皇帝,内容空洞。二世纪时出现衰退的迹象,地方行省势力日益强大,文化重心东移,希腊文学反倒再次复兴,涌现了普卢塔克等用希腊语写作的作家。许多拉丁语作家,也热衷用希腊语从事写作,拉丁语文学退居次要地位。

公元三至五世纪时罗马文学趋于衰落。随着公元330年,皇帝君士坦丁(约公元274—337)将首都自罗马东迁巴尔干半岛东部拜占庭,改名为君士坦丁堡,基督教成为国教后,基督教文学在四、五世纪得到迅速发展,世俗文学被排挤到次要地位。在

---

① 关于卢克莱修,本卷第十章进行专门讨论。

② 关于维吉尔、贺拉斯时代的文学,在本卷第十三章中有进一步的讨论。

基督教作家中，拉克坦提乌斯（约公元240—约320）是拉丁教父中著作流传最广的一位，文笔纯净，被誉为基督教的西塞罗。奥古斯丁（约公元354—430）是基督教神学的奠基人，写有大量著作，其自传体的《忏悔录》，在文学史上占有相当重要的地位。基督教作家的作品，由于受到内容的限制，艺术价值一般都不高。

公元476年，西罗马帝国灭亡。中世纪时，只有少数古典作家的作品继续流传。直到文艺复兴后，古罗马文学作品，才重新受到人们重视，在思想和艺术性方面对后世欧洲文学的发展产生深远的影响。

第九章　斯多亚学派

古希腊哲学的发展，就其体系的创造性和广博程度来讲，到了柏拉图和亚里士多德已接近完成：

> 希腊哲学在亚里士多德那里达到极盛之后，接着就衰落了，这也没有什么可惊之处。不过英雄之死与太阳落山相似，而和青蛙因胀破了肚皮致死不同。[①]

继亚里士多德漫步学派而起的是斯多亚学派和与其有较多联系的犬儒学派，以及影响过斯多亚学派并与它相对立的伊壁鸠鲁学派，[②] 转向怀疑主义的柏拉图学派，而漫步学派则已转入自然科学和科学史研究。其中影响最大的，无疑是斯多亚学派。以后，随着希腊化世界的哲学传入罗马，斯多亚学派进一步吸收柏拉图和亚里士多德的思想，以一种折衷的综合形态，继续在后期罗

---

① 马克思：《德谟克利特的自然哲学和伊壁鸠鲁的自然哲学的差别》，《马克思恩格斯全集》第 40 卷第 194 页。

② 德·沃格尔：《希腊哲学：附有注释的原始资料集》，第 3 卷《希腊化和罗马时期》，第 45－46 页，莱顿，1976 年。

马共和国和前期罗马帝国发挥主要影响。

就美学来讲大体情况也是这样，在以普洛丁为代表的新柏拉图学派美学体系兴起以前，斯多亚学派的美学思想在整个晚期希腊—罗马美学中占到主导地位。相比较而言，柏拉图的美学理论倾向于思辨，亚里士多德趋于专门化，怀疑学派则对美学问题持消极否定态度，即便是伊壁鸠鲁学派对美学问题也未进行系统、认真的探讨。

第一节　斯多亚学派的兴起和发展

斯多亚学派起源于东方希腊化国家。这个学派的奠基人及主要代表人物，几乎都来自希腊化的东方国家，进入公元前二世纪时期，情况基本上仍是这样，晚期时才有罗马的代表人物。这种情况，正如策勒所指出的那样：

> 纪元前的所有重要的斯多亚学派分子，都是出生于小亚细亚、叙利亚和爱琴海东部岛屿。接着是一串罗马斯多亚学派分子，其中占有重要地位的爱比克泰德，出生于小亚细亚的弗里基亚。而在严格意义上出身希腊的，毫无例外地都是由二、三流人物来代表的。[1]

这种特征，影响了斯多亚学派学说的内容、发展和传播。

斯多亚学派的另一个重要特征是，从其创始人开始，历来就

---

① 策勒：《斯多亚学派、伊壁鸠鲁学派和怀疑论学派》，第37页。

和统治阶级的上层关系密切。创始人芝诺是马其顿国王安提戈诺二世(在位前276—前239)的朋友和顾问,这个国王被认为是:"哲学能声称他是属于自己的第一个君王。"[①] 他曾慷慨赠款给该学派。[②] 芝诺曾派他的学生斯斐洛斯(约公元前285—前221)去斯巴达国王克莱俄美涅三世(约公元前285—前219)宫廷工作。此外,埃及托勒密四世(在位前222—前205)宫廷也有斯多亚学派的代表人物出现。中期斯多亚学派代表人物帕奈提乌,在罗马时曾结交权势显赫的西庇亚(异译斯基庇俄)集团,从而将斯多亚主义介绍给罗马上层统治集团。他自己曾随小西庇亚(约公元前185—前129)出征东方国家,当时罗马的达官贵人中有不少是他的学生。晚期的斯多亚学派,更其是罗马帝国的典型的官方哲学,其中著名代表人物本人就是皇帝(如马可·奥勒留)、宫廷大臣(如塞涅卡),或与统治集团关系密切的人物(如爱比克泰德)。此外,当时在斯巴达、帕加马、罗马出现的社会政治运动,有不少也是与斯多亚学派有关的。由此可以说,斯多亚学派是晚期希腊—罗马时期的官方哲学。

在长达六百年的传播过程中,斯多亚学派的发展大体上经历了三个阶段。

一 早期阶段

早期斯多亚学派是由芝诺创立的,由于他于公元前300年

① 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,转引自巴克:《从亚历山大到君士坦丁》,第23页。

② 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第7卷第169节。

开始在雅典市场北面的画廊开设学校讲学，所以斯多亚学派又名画廊学派，在公元前300—前200年期间，奠定了斯多亚学派学说的基本内容。

芝诺(Zeno，约公元前336—前264)是塞浦路斯商人基提翁的儿子，公元前311年来到雅典听当时柏拉图学园校长波勒蒙(公元前四—前三世纪)和麦加拉学派的克罗诺斯的狄奥多罗(？—约前307)讲学，接着，在犬儒学派克拉底斯(约公元前365—前285)的影响下转向犬儒学派，后来，又信奉苏格拉底的学说。此外，他还更多地接受赫拉克利特和亚里士多德的影响："斯多亚学派的自然哲学大部分是赫拉克利特的，而它的逻辑学与亚里士多德的逻辑学相似。"[①] 并还受到先于他在雅典创建花园学派(即伊壁鸠鲁学派)的伊壁鸠鲁的影响。建立了以逻辑学(包括认识论)、自然哲学、伦理学为主要内容的哲学体系。生前，他就受到雅典人的高度尊敬，是当时统治雅典的马其顿国王安提戈诺二世的老师和挚友。他撰写的著作有：《论法律》、《论宇宙》、《伦理学》、《毕达哥拉斯学派的问题》等。有关美学方面的著作有：《论风格》、《荷马问题》(五卷)、《诗歌读本》、《修辞学手册》等。[②] 这些著作都已佚失。整个斯多亚主义的框架和基本内容是由芝诺奠定的。

早期斯多亚学派的代表人物是克莱安塞(Kleanthes，公元前331/330—前232/231)，出生于小亚细亚的阿索斯，原为拳师。公元前282年，他到雅典听了芝诺的讲学后，成为芝诺的虔

① 马克思：《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》，《马克思恩格斯全集》，第40卷第167页。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第7卷第4—5节。

诚的信徒达十九年之久，并于芝诺在公元前264年自杀后，成为斯多亚学派的第二任领袖。他在哲学上缺乏创造性，除了全盘接受芝诺的观点外，只是使之带上浓厚的宗教色彩。后来也绝食而死。撰有《论时间》、《论政治家》、《论神》等，以及美学方面的著作《论艺术》、《论荷马》、《论美》等。①

早期斯多亚学派的第三任领袖是克莱安塞的学生克律西波(Chryrippus，约公元前280—约前207/206)，出生于小亚细亚的索利或塔尔苏斯。公元前260年左右来到雅典，开始时听中期柏拉图学园的阿尔凯西劳(约公元前315—前241/240)的讲演，受到逻辑学和辩证法的训练。后来，他接受克莱安塞的影响，于公元前232年成为斯多亚学派的第三任领袖。他的学问渊博，又长于论证，在建立这个学派的体系中，起了重要的作用，因此被称为是仅次于芝诺的"第二个奠基人"。撰有有关逻辑学、伦理学、自然哲学方面的著作达705种(篇)之多，其中与美学有关的是《论诗》、《论艺术和非艺术》、《论善或道德上的美和快乐》(十卷)等。

早期斯多亚学派中与美学有关的有巴伦的第欧根尼(Diogenes of Babylon，约公元前240—前152)，是克律西波的学生，后成为该学派的领袖，曾于公元前156—前155年造访罗马，对斯多亚主义的传播起到了积极作用。主要贡献在语法理论方面，著作有《艺术的辩证法》等。

对早期斯多亚学派的著作，我们主要依据第欧根尼·拉尔修的《著名哲学家的生平和学说》、塞克斯都·恩披里柯的《毕洛洛学说纲要》和《驳数理学家》等，以及斯托拜乌的《箴言和牧歌》

① 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》，第7卷第175节。

(大体编写于公元五世纪)等著作中的有关记载,来研究他们的美学思想。

斯多亚学派认为:"智慧是关于人的事物及神的事物的知识,哲学便是企图产生那样知识的艺术实践。"[①] 从事哲学研究的目的,是为他们的道德生活寻求一种稳固的支撑,获得幸福和独立,追求达到哲人的理想。就这一点来讲,是与犬儒学派一致的。但斯多亚学派又强调自然哲学(物理学)和逻辑学的研究,主张科学知识是道德行为必不可少的条件,认为没有知识,真正的道德行为是不可能的。在这点上,又是和苏格拉底,甚至和柏拉图是一致的。这样,他们采用柏拉图学园的传统,将哲学分成三部分:(1)物理学(即自然哲学),考察宇宙同它所包含的东西;(2)伦理学,考察人的生活;(3)逻辑学或辩证法,专门探讨理性。[②]他们在讨论这三者的关系时,或者将哲学比作是动物:逻辑学是骨骼和腱,自然哲学是其有肉的部分,伦理学是灵魂;或者将哲学比作鸡蛋:逻辑学是蛋壳,伦理学是蛋白,自然哲学是蛋黄。[③]

也因为斯多亚学派的创始人芝诺,接受当时在雅典流行的各种哲学学派的影响,因此他们的体系中有不少自相矛盾的见解和内容。正像哲学史家默兰指出的那样:

> 斯多亚学派可以按两种方式来解释,我们在其中,或者能看到对神的"世俗化"和物质化的解释;或者是恰恰相反,

---

①② 艾修斯:《哲学家意见集成》,第1卷,转引自《古希腊罗马哲学》第371页。

③ 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第7卷第40节。

在其中能看到对物质的神化和精神化的解释。[1]

这种特征，自始至终贯穿于早、中、晚期斯多亚学派的学说中。此外，创建于公元前300年的斯多亚学派，虽然受过创建于公元前306年的伊壁鸠鲁学派的影响，但在一系列问题上是彼此对立的。

二 中期阶段

早期斯多亚学派就有明显折衷赫拉克利特和亚里士多德学说的倾向，[2] 以后由于受到柏拉图学园的批评，以及随着与罗马世界的接触，倾向于注重实用，从而在一定程度上改变了学派的面貌。从公元前二世纪后半期到公元前五十年期间是中期斯多亚学派时期，更多地接受柏拉图和亚里士多德的影响，它的主要代表人物是帕奈提乌、波塞多纽和赫卡通(约公元前二世纪—前一世纪)。这里简要介绍前两人的一般思想。总的来讲，中期斯多亚学派对美学问题，远不如像早期斯多亚学派那样关注。

帕奈提乌（Panaetius，约公元前185—前109），罗得岛人，曾在雅典学习哲学，是当时斯多亚学派领袖巴比伦的第欧根尼和塔尔苏斯的安提帕特的学生，于前129—前109年间继安提帕特成为该学派的领袖，和当时罗马统治阶级关系密切。前144年到罗马，曾随当时罗马统帅小西庇亚出征东方。后在罗马积

① 阿姆斯特朗主编:《剑桥晚期希腊和早期中世纪哲学史》,第124页。

② 黑格尔:《哲学史讲演录》,第3卷第19页。

极宣传斯多亚主义。具备天文学、地理学、历史学、哲学史和宗教史等广博的知识，致力于将斯多亚主义和苏格拉底、柏拉图、亚里士多德的哲学相结合，使之向折衷主义演变。研究重点由宇宙学、逻辑学转向伦理学。在哲学上，放弃世界大焚烧说，接受亚里士多德的宇宙永恒说，放弃占卜和占星术，认为气候的影响比星辰更重要，接受怀疑论学派卡尔尼亚德的影响，认为灵魂随肉体的死亡而死亡。在社会伦理道德学说上，认为保护私有财产是政治家首要的职责，也是国家的根本作用。热衷于调处个人主义、世界主义与现存罗马国家之间的矛盾，为罗马共和国的扩张政策辩护，认为它和人性的原则并不冲突，并用统治者的人性和被统治者的野蛮来进行辩护。反对哲人脱离社会离群索居，而是要求他们积极参加国家活动，强调实践的智慧和美德的意义。尤为注意外在的善，如健康和财富等，认为至善就是过符合自然（本性）的生活，人类的自然愿望就可以使他达到美德。对在希腊化时期的哲学中占有重要地位的天命论，重新作了解释，认为命运只是人类生活的有益调节器，是极端热情奔放的性格的教育者。主要著作有《论愉快》等，都已佚失。

尽管帕奈提乌在相当程度上改变和重新解释了早期斯多亚学派的体系，但当时的斯多亚学派仍然承认他是这个学派的成员。[①] 帕奈提乌的学说，正像贝利指出的，是罗马化的斯多亚主义，对斯多亚学派在罗马世界的传布和生根，起了重要的作用。[②] 他不仅对中期、而且对晚期斯多亚学派的形成和发展，都

① 策勒：《希腊哲学中的折衷主义史》，第51页，伦敦版。

② 策勒—内斯特莱：《希腊哲学史纲》，第249页，伦敦1931年。

起了显著的作用。

波塞多纽(Poseidonius,约公元前135—前51/50)出生于叙利亚的城市阿帕米亚(Apamea),和芝诺一样是希腊主义化了的闪米特人(即犹太人),曾在雅典学习哲学,是帕奈提乌的最著名的学生。从事过广泛的游历和自然科学的研究,在当时希腊化—罗马世界享有盛名。被哲学史家称为:"自亚里士多德以来,希腊最渊博的思想家。"① 公元前97年,他在罗得岛创办学校,西塞罗曾于公元前78年到该地就学。他本人虽未到罗马传布过哲学,但在罗马世界享有盛名。② 他在政治上支持当时的罗马统帅庞培(公元前106—前48)。

波塞多纽继续发展了帕奈提乌的折衷主义,使斯多亚主义和柏拉图、毕达哥拉斯学派的学说结合起来。他的思想带有明显的时代特征。当时罗马共和国同希腊化国家的关系日益密切,并逐渐正在取代后者的地位。波塞多纽的思想活动,正是反映了这种时代特征。一方面,正像策勒指出的那样:他"不仅是一个斯多亚学派分子,而且还是一个叙利亚的希腊主义者"③。另一方面,他处在东西方、希腊化和罗马世界之间,起着中介作用,正如德国学者文德兰德指出的那样:是"能够理解并独立地面对罗马世界的最后一个希腊人"④。"不仅是希腊和罗马之间的中介人,而且是东方和西方之间的中介人。"⑤正因为这样,波塞多纽是值得重视的一个哲学家。

---

① 策勒—内斯特莱:《希腊哲学史纲》,第249页,伦敦1931年。

② 西塞罗:《论神的本性》,第1卷第44章第123节。

③ 策勒:《希腊哲学中折衷主义史》,第61页。

④⑤ 文德兰德:《希腊主义—罗马文化》,第61、134页。转见E·巴克《从亚历山大到查士丁尼》第281页。

波塞多纽的哲学思想发展有它的独特性，一方面步帕奈提乌的后尘，进一步接受柏拉图的影响，以致被德国著名的古典学者耶格尔称作是："第一个新柏拉图主义者。"① 另一方面，又是一个正统的斯多亚学派，"从总体上来看，他的思想模式，毫无疑问地是帕奈提乌的学生"②，但在一系列问题上，回到了早期斯多亚学派的观点。

波塞多纽相信世界大焚烧说，肯定灵魂不灭和魔鬼的存在，接受占星术和天命论。认为宇宙是一个有机的整体，它的一切组成部分是自然地相联系的，因此是彼此交感的，世界是有生有灭的。神是不生不灭的，是有秩序地安排这个世界的创造主，在规定的时间内，将全部本体吸入自身，并由自身创造世界。人类和万物都是由神创造的。宇宙受理性和天命支配，其中每一个细节都由神圣的天命安排，从而形成宇宙的普遍和谐和结构上的有秩序。接受亚里士多德的政治理论，提倡以君主政治、贵族政治和民主政治原则相结合为基础的国家制度学说。认为政治上的美德，在于使人类回到史前的无邪状态，那时的哲学家是立法家和民众的教育者，是人类生活于其中的物质世界和神的世界的中间人。政治和伦理是一回事，任何形式的道德伦理或政治活动，都是宗教上的责任。人能够使自己自由，并拥有有关精神天赋的知识，它使人在死后享有最高形式的存在。还提出历史、文化发展的理论，认为天真无邪的原始黄金时代是由聪明人（哲学家）治理的，但由于堕落和暴力行为的流行，就需要法律制度。积极关心数学、天文学、人种学、历史和文学等，试图从中发现相互

① 转见阿姆斯特朗《剑桥晚期希腊和早期中世纪哲学史》第126页。

② 策勒：《希腊哲学中折衷主义史》，第61页。

联系、相互作用及和谐，以展示宇宙的理性结构以及历史的理性发展。

波塞多纽的学说，是从早期斯多亚主义并通过斯多亚主义化的柏拉图主义，向新柏拉图主义过渡的环节，对以后的哲学的发展有深远的影响。主要著作有《论预言》、《历史》等，都已佚失。

就现有的有关资料来看，中期斯多亚学派对美学的关注远不如早期斯多亚学派，后者不仅奠定了斯多亚学派美学的哲学基础，而且在美学的具体问题上都有所论述。

三 晚期阶段

晚期斯多亚学派又称为罗马斯多亚学派或新斯多亚学派。时间跨度是从公元一世纪到三世纪中叶，基本上和前期罗马帝国相始终。其主要代表人物是塞涅卡、爱比克泰德和马可·奥勒留。他们又回到早期斯多亚学派传统，对美学问题比较关注，而且他们的著作都被保存下来了，从而在探讨他们的美学观点时，有了直接的可靠的原始资料依据。

整个斯多亚学派及其发展，都带有鲜明的时代特征，这点在晚期斯多亚学派身上体现得尤其明显。它所处时代的基本特征，正如恩格斯在《布鲁诺·鲍威尔和早期基督教》一文中揭示的那样：过去的政治秩序和旧有的社会生活条件陷于解体，有钱人（大地主和高利贷者）和奴隶一样，对于国家即对于皇帝一样没有权利，判处有钱的罗马人死刑以及没收他们的财产，是一种常见的现象。结果，同普遍的无权地位和对改善现状的可能表示绝望的情况相适应的，是普遍的意志消沉和精神颓废。这种情况在哲学上也有所反映，其典型的代表人物便是塞涅卡：

> 同上述情况相适应，我们可以看到，那个时代的思想家也是如此。哲学家们不是单纯赚钱谋生的学校教师，便是纵酒作乐的有钱人所雇佣的小丑。很多甚至就是奴隶。塞涅卡先生表明，如果他们处境顺利，他们会变成什么样子。[①]

这真是绝妙的写照，对以塞涅卡为代表的晚期斯多亚学派来讲尤其是这样。他们和上层统治集团关系密切，或者本人就是其中的主要成员。

晚期斯多亚学派的发展，柏拉图化的倾向愈益明显。默兰在分析其代表人物的思想倾向时，也正是这样认为的："在塞涅卡、爱比克泰德和马可·奥勒留身上，斯多亚学派的柏拉图化在继续。"[②] 此外，注意力更加集中到伦理道德问题，强调伦理道德思想的传播和实际运用，在这点上是比较接近古代犬儒主义的。他们还进一步强化宗教神学观念，强调人和神之间是血缘相通的。

这里，我们按时间顺序，扼要介绍塞涅卡等的有关情况。

（一）塞涅卡

塞涅卡（Lucius Annaeus Seneca，约公元前4—公元65）出身罗马显要而富裕的骑士家庭，本人也是当时的巨富。早年就在其姨母的影响下开始担任公职，同时聚敛了大量的财富。四十九岁时做了皇太子尼禄（在位公元54—68）的老师，后来成为尼禄皇帝的显要的大臣。由于卷入宫廷阴谋，于七十岁左右被迫自

---

① 恩格斯：《布鲁诺·鲍威尔和早期基督教》，《马克思恩格斯全集》第19卷第332－333页。

② 阿姆斯特朗主编：《剑桥晚期希腊和早期中世纪哲学史》，第129页。

尽。关于这个伪君子,恩格斯把他刻划得淋漓尽致:

> 这位讲道德谈克制的斯多亚派,是尼禄宫廷中的头号阴谋家,不可能不阿谀奉承。他让尼禄赏赐金钱、田庄、花园、宫室。当他宣扬福音中贫困的拉撒路时,他实际上正是这个寓言里的富人。只有当尼禄要他命的时候,他才叩请皇帝收回一切赏赐,说他的哲学已经使他感到满足。[①]

塞涅卡在生前就享有盛名,撰有不少哲学著作,如《论幸福生活》、《论人生短促》、《论神意》、《致卢齐利乌书信》等。其致朋友卢齐利乌的信,内容涉及人生的各个方面,以谈友谊为主线,兼及疾病、痛苦、死亡、读书、旅游等,其中也涉及哲学、文风和介绍科学知识的,有的和美学问题有关。此外撰有讽刺散文《变瓜记》和《美狄亚》等九部悲剧。这些悲剧,虽取材于希腊神话,以希腊古典悲剧为蓝本,但却是影射了罗马的现实生活,反映了当时贵族反对派的心态。塞涅卡的悲剧,对欧洲文艺复兴和古典时期的悲剧创作产生了不小的影响。

在伦理学方面,塞涅卡认为,哲学是获得美德的一种手段,善恶问题是哲学研究的唯一对象。他强调美德应该是实践而不是理论上的探讨,从事没有实用目的的学术研究是浪费时间。美德的真正价值是内在的,外在的善并不提供真正的幸福,只是愚弄人的短暂的礼物,幸福的生活就是过符合自己本性的生活。人是有理性的,只要他愿意的话,有权选择美德的道路,神会帮助

---

① 恩格斯:《布鲁诺·鲍威尔和早期基督教》,《马克思恩格斯全集》第19卷第333页。

那些自助的人，克服激情，过一种和真正的理性一致的生活。

塞涅卡进一步加深了斯多亚主义中原有的宗教神学因素。宣扬神学目的论，认为神是指导万物的精神，是以最智慧的目的安排万物的理性。因此，信仰天命就是最高的善。宇宙的规律和德性的准则就是神的意志，它们彼此是一致的。神的意志对人来说是最高的法律，服从神的意志和仿效神的意志，也就是服从最普遍的命令。它与按本性生活是同义语，在人的理性和良知中，感觉到神圣的精神，神的意志是内在于人之中的。由此也足以表明，他的这种神学目的论的伦理观，同斯多亚主义的核心思想——泛神论是一致的。

塞涅卡之所以进一步将神学和伦理学结合起来，是和他强调实用分不开的。他认为，由于人的弱点和不完善，人的道德生活就需要依靠信仰神的力量来指导，用宗教神学来弥补伦理学的不足。他还认为，哲学的首要任务，就是治愈患病的人类。这样，也就进一步将哲学、伦理学和神学融合起来。这种倾向，同样也体现在爱比克泰德和马可·奥勒留的思想中。

(二)爱 比 克 泰 德

爱比克泰德(Epictetus，约公元 55—135)出生于小亚细亚弗里基亚城市希拉波利，原来是在尼禄和图密善(在位公元 81—96)宫廷担任要职的厄帕福洛狄图的奴隶。后来，主人同意他去听当时晚期斯多亚学派领袖穆索尼乌·鲁富斯(约公元 30—101/2)的讲演，并被释为自由民。曾担任过尼禄皇帝的侍卫，后在罗马讲学。由于皇帝图密善于公元 89 年(一说是 93 年或 82 年)下令驱逐哲学家，他就移居希腊西北部埃皮鲁斯的城市尼科波利讲学，并建立自己的学派，直到公元 135 年去世。在当时他就拥有大量听众，后来成为罗马皇帝的哈德良和马可·

奥勒留都曾经是他的学生。生前并未撰写著作，其言行由他的学生阿里安(约公元95—175)按原希腊语记录下来，编为《爱比克泰德道德论集》和《手册》。

在理论上，爱比克泰德把伦理道德作为哲学的中心问题，但其出发点是先验论的、唯理智主义的。声称，一般的道德概念和原理，对所有人来讲都是天赋的，因此对所有人来讲都是一致的，问题就在于如何具体应用。哲学的任务只是发展这些天赋概念，并指导人们如何正确地将具体的行为置于这些概念之下，例如，不要将享乐、财富放在善理念项下。爱比克泰德强调，所有人都有建立道德生活的充分基础，而哲学教育又是必需的，为的是可以把天赋的“预拟概念”应用到特定的具体环境中去。尽管，人们都有天赋的道德观念，但仅有天赋概念是不够的，困难在于如何把它们应用到具体的事项中去。因此，也就需要教育，要使人懂得逻辑，从而拥有逻辑推理能力。因为，应用这些天赋的“预拟概念”是依赖推理的。但是，重要的毕竟不是拥有逻辑的知识，而是要把天赋的道德概念应用到实际中去，实现这些天赋的道德概念。

爱比克泰德与塞涅卡一样，将伦理学和神学结合在一起。他强调要实行各种苦行，但又反对这一种遗世独立洁身自好的生活，提倡必须合群，积极参加政治活动。认为生活是一场战斗，因此要听命于作为指挥员的统治者，履行各人的天职；即便是做奴隶也命该如此，应该容忍和克制；毋需害怕死亡，死亡无非是支配宇宙的元素的分解；人的生存所需的一切都是由神赐予的，如神不再赐予了，那就是死亡的征兆，也就是说神不再需要我们了。这是一种典型的宿命论的奴隶哲学，将宿命论贯注到道德伦理的实践中。这种思想，可以说是开基督教教

义的先河，德国的学者利茨曼在他的《基督教的起源》中，就清楚地指出了这一点：

> 这就不再是早期斯多亚学派的学究式的泛神论。越过枯燥乏味的图景，真正宗教感的富有成果的润雨已经降下，从埋藏的种子产生出对神的真正信仰，它以一种新的力量激发斯多亚学派的说教。①

爱比克泰德竭力为奴隶主和奴隶制度辩护。声称，所有的人都是以神为他们的父亲的，人人生来都是兄弟，因此压根儿就不存在什么奴隶问题，除非你是你自己的奴隶："没有一个人能够支配我，由于神，我生来就是自由的，我知晓神的命令。现在，没有一个人能把我当作一个奴隶那样来指挥我。"② 也就是说，他把奴隶问题，归结为纯粹是各自的主观意识问题，谁不认为自己是奴隶，谁也就不是奴隶。他还进一步用神学目的论来否认奴隶和奴隶制度："宙斯神使我处于自由人的地位，难道你认为，宙斯神会希望他自己的儿子成为被奴役的吗？"③ 这种思想，以后就由基督教承袭下来了。

爱比克泰德的道德伦理学说是和神学紧密相联系的。他比较集中地讨论了人和神的关系，认为人的精神和神是血缘相通的，这总是最有价值的；人应该注意到自己的高尚的本性，应该把自己看作是神的儿子，把自己看作是从神那里流溢出来的一

---

① 转引自巴克《从亚历山大到君士坦丁》第311页。

② 阿里安：《爱比克泰德道德论集》，第4卷第7章第16节。

③ 阿里安：《爱比克泰德道德论集》，第1卷第19章第9节。

部分。[1] 人是神的一颗微粒，人又是神的旁观者和解释者，肯定神统治着世界，人只有通过沉思这个世界的“美好”，才能理解到这个世界是由神统治的，城邦和家庭要是没有神的统治和监护，就连一刻也不能维持下去。由于神创造这个世界是没有任何障碍的，人类一切的善都来自神。

爱比克泰德并将他的神学思想贯彻到了社会政治和国家学说中，从而与斯多亚学派的世界主义学说联系了起来。声称，世界公民权（宇宙公民权）和上帝的统治相联系的，人和神是血缘相通的，由此得出结论：“我是属于世界的”，或“我是世界公民”。因此，他主张要从“世界政府”角度来考虑问题。既然人人都是这个世界的公民、神的儿子，那么他们对这个世界就负有责任，要照顾整体的善，要在理性指导下行动：

> 这个世界是一个城邦，所产生的东西，原来是作为一个城邦创造出来的，……其中所有的一切，全都是朋友——首先是诸神，接着是人类，彼此天生是作为一家人组成起来的。[2]

从而指名反对伊壁鸠鲁学派，指责他们反对结婚、反对生儿育女、不参加城邦的政治生活等。[3] 他正是这样将神权和政权统一起来，用神权的名义，为罗马帝国的统治辩护，并鼓吹人们要效忠这个政权，为巩固这个政权而献身。

---

① 策勒：《希腊哲学中折衷主义史》，第 266 页。

② 阿利安：《爱比克泰德道德论集》，第 3 卷第 24 章第 10—11 节。

③ 阿利安：《爱比克泰德道德论集》，第 3 卷第 7 章第 19—21 节。

(三)马可·奥勒留

马可·奥勒留(Marcus Aurelius Antoninus,公元121—180)是晚期斯多亚学派最后一个著名代表,是公元161—180年间的罗马皇帝。早年深得罗马皇帝哈德良(在位公元117—138)的宠爱,受过有关修辞学、文法、哲学等方面完备的教育,从二十五岁开始转向哲学的研究。罗马在他的统治下,进入一个新的危机时期。罗马和亚洲西部帕提亚(即安息)之间矛盾激化,埃及爆发了严重的叛乱,即牧牛人的起义。此外,战争、瘟疫频繁,每一次重大的战争,几乎都将帝国整个结构推向覆灭的边缘,国家对人民的压迫,从来也不曾像这个时期那样沉重。[①] 从而促使他这个"王座上的哲学家",除了一般地注意道德伦理问题外,对于阶级关系、奴隶和国家问题特别关心。由于以他为代表的整个国家和奴隶主阶级的统治陷入深深的危机,他的哲学思想也就带上浓厚的悲观主义色彩。

马可·奥勒留在哲学上深受爱比克泰德的影响,对后者敬仰备至,公开承认自己接受后者的影响,[②] 在他的著作中充满了对爱比克泰德的言论的引述,成了他的"导航星"[③]。此外,他还较多地受到柏拉图主义的影响。为了教育自己的儿子、未来的罗马皇帝科谟都斯(在位公元180—192),在出征达西亚(Dacia)行省戎马倥偬之际,用希腊语撰写了由一系列长短不等的格言组成的《沉思录》(又译《自省录》)。

---

① 罗斯托夫采夫:《罗马帝国社会经济史》,下册第529—530页。

② 马可·奥勒留:《沉思录》,第2卷第1节、第5卷第27节。

③ 科埃斯特:《新约引论》,第1卷《希腊化时期历史、文化和宗教》,第355页,柏林—纽约1982年。

马可·奥勒留认为,万物都处于流逝之中,只有哲学才能给人以支撑,提供一种反对一切空虚的消极事物的防御。而他所理解的哲学,和整个斯多亚学派一样,无非是一种神学。他的体系的主要内容是神学、伦理学、国家学说,神学是整个体系的理论基础。

马可·奥勒留的神学的主要内容,归纳起来包括两方面的内容。首先,信仰神和宇宙的神圣秩序,提倡神学目的论。声称,万物来自神又复归于神,神圣的天命囊括万物,天命以最完美和最仁慈的方式安排万物。神性的灵魂(精神)渗透万物,神的主要启示就是人的灵魂本身,人的灵魂是神的一部分和流溢物。因此,他信仰人和神是血缘相通的。其次,信仰万物流逝无常,从而得出悲观主义的结论。一切存在物都处于变易、消逝、没落的循环中,没有一种个体事物是永恒的。这种变化决定着整个宇宙,直到它将来的解体。[①] 由此得出悲观主义的结论:整个宇宙的组成部分是无足轻重的,现象处于普遍的流逝中,因此要我们的心灵去关心可灭的事物,把它看作是善的或恶的,就是错误的。[②] 因此,也毋需以此来妨碍心灵的宁静,以致对生活感到厌倦,甚至希望死去。但他并未因此放弃神学目的论,仍然坚信这种变化是受到更高的法则支配的,受制于最高理性目的的,最后归结到神和天命,以及世界的完美无缺的统一。

正是在这种神学目的论的思想的支配下,马可·奥勒留探讨了有关人的道德伦理问题。声称,人是由肉体、灵魂、心灵(理性、

---

① 马可·奥勒留:《沉思录》,第5卷第13、32节。

② 马可·奥勒留:《沉思录》,第4卷第42节、第5卷第23节、第6卷第15节、第9卷第28节。

理智)三者构成的,死亡是灵魂脱离肉体的结果。在大焚毁时,灵魂存在着重新被吸入宇宙理性(神的理性)的可能性,人的理性,是从神那里流溢出来的,谁违背理性也就是违背神。好人的特征,就在于承受命运所降临的一切,不玷污神圣的天赋,并以一种平静谦和的精神坚持服从神到底。基于这点,他接着就宣扬一种消极厌世的人生观,认为人生是极其渺小的,延续生命是毫无价值的,即便这样,仍然要遵循本性(自然)走完人生的旅程。人的一切,都是由神决定的,而神的决定永远是恰当的,因此人应当满足当下和目前的一切。人应当使自己从属于整个宇宙的进程,没有神的意志,整个宇宙及其中的一切是不会发生的,正因为这样,人除了服从整体的法则、崇敬神以外,没有更高的任务。

此外,他宣扬阶级合作和阶级和平,认为人在宇宙图式中有各自的位置,不管他愿意与否,都是受到一种理性的力量(神、天命)的支配,因此要彼此合作。从表面上要求改善奴隶的法律地位,将公民权给予行省的一切非罗马人。但在实际上仍然坚持生而自由的自由民,同由于被释从奴隶转化来的自由民和奴隶之间的明显区别。[1] 公开声称要面对现实,认为柏拉图式的乌托邦是根本不存在的。

马可·奥勒留出于帝国利益的考虑,还十分注意从理论上为罗马帝国的统治进行论证。在这个问题上,他和其他斯多亚学派的代表人物一样,致力于宣扬世界主义的国家学说,并将它和神学紧密地结合起来。首先,从神学理论出发,宣扬一个宇宙、一个神、一种法律。"整个世界是一个城邦"[2],这种国家是人类共

---

① 《剑桥古代史》,第11卷第372页。

② 马可·奥勒留:《沉思录》,第10卷第15节。

同的，人们从它汲取理智的能力、理性的能力以及法律的禀赋。[1] 鉴于万物彼此都是成双成对的，这些成双成对地结合起来的东西是神圣的，从而提出两种城邦（就希腊来讲是现实的凯克罗普之城和理想的宙斯之城）和两个国家（就他当时来讲是现实的罗马国家和理想的罗马国家），认为它们都是遵循着善而建立起来的。实质上，正如《剑桥古代史》的有关部分的作者韦伯在讨论到他的国家学说时所揭示的那样：马可·奥勒留所讲的这个世界，无非就是罗马这个绝对君主制的国家，且又是名正言顺地处在这个哲学王的绝对统治下的，无非是想用斯多亚学派学说来武装自己，来改善这个已经支离破碎的罗马世界。[2] 至于他所讲的人人都是兄弟，以及与神血缘相通等等，都无非是廉价的伪善的谎言而已。

下面，我们就综合地讨论整个斯多亚学派的美学和文艺观。

第二节 美的本质

斯多亚学派继承毕达哥拉斯—柏拉图的传统，对美的本质及其构成因素等继续进行探讨。

一 美是客观的和具体的

斯多亚学派、特别是早期斯多亚学派的认识论，基本上是唯

① 马可·奥勒留：《沉思录》，第4卷第4节。

② 《剑桥古代史》，第11卷第367页。

物主义的，他们将这种观点贯彻到有关美的理论中，承认美也是客观的。

斯多亚学派认为，人的认识来源于由客观存在事物而引起的感觉：

> 所谓表象，乃是来自真实对象的东西，与那对象一致，并且是印在灵魂上，被压成一定形状的，如果它来自一个不真实的对象，就不会是这样。[1]

这种见解，类似蜡块说或白板说。在知识、认识的来源上，早期斯多亚学派反对柏拉图的先验的一般理念，肯定个体事物是客观存在的，认为我们的认识来自对这种个体事物的感觉、知觉、表象，离开它就没有理性认识。而知觉就是客观事物在灵魂上产生的表象，正如印章在蜡块上留下的印记。因此，对于事物的了解（这是先于其他一切的判断），没有感觉、知觉、表象就不能产生。

并进一步申述，对客观事物的一般的认识、概念，是在感觉、知觉、表象的基础上形成的。随着感觉、知觉、表象就相继产生记忆和经验，经过联系和对比，凭借推论，就从感觉材料上升达到一般概念。这种在感觉、知觉、表象基础上形成的一般概念，他们和伊壁鸠鲁学派一样，称之为“预想”或“预拟概念”（prolepsis，）[2]。这种一般概念，是一切科学研究的前提。科学正是凭借固定的证明方法和概念相结合，它与意见相比具有特殊的优点。

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第7卷第50节。

② 根据我们对斯多亚学派和伊壁鸠鲁的理解，并参照策勒的德译“der Begriff”，将“prolepsis”译为“概念”。

科学是建立在一系列概念上的一种体系，它不会被任何反驳所动摇。

马可·奥勒留大体上也正是以早期斯多亚学派的唯物主义观点来探讨个体事物的美，以及一般的美：

> 在各方面都美的一切事物本身就是美的，其美是归于自身的，而不把赞扬作为它的一部分。因此被赞扬就不能使一个事物变好或变坏。我坚信这也适用于被平民称为美的事物，例如，物质的东西或艺术的作品。那真正美的东西除了法则、真理、仁爱或节制之外，不需要任何别的东西。而这些事物哪一个的美是因为它被赞扬才美，或者谴责会使它变丑呢？像祖母绿或者黄金、象牙、紫袍、七弦琴、短剑、鲜花和树丛这样的东西，难道没受到赞扬就会使它们变坏吗？①

这段话包含了这样几层意思。首先美的事物是客观存在，它不是随人们主观的褒贬为转移的，事物的是否美取决于自身，“其美是归于自身的”。其次，渗透在各种美的事物中有一般的美。他这里所讲的美，既有个体事物的美，还涉及到渗透在“物质的东西或艺术作品”中的美。表明他对美的认识，并没有停留在感性阶段，而且已经上升到理性的阶段。基于将美归于“事物本身”，所以他提出的这种贯穿于“物质的东西或艺术的作品”中的一般的美，贯穿于宝石、黄金、象牙、衣着、乐器、鲜花、树丛中的一般的美，也就不会导致其是先验的。此外，他还把这种“真正的美”，

① 马可·奥勒留：《沉思录》，第4卷第20节。

与“真”(法则、真理)和“善”(仁爱、节制)相联系起来,这点将另行讨论。

此外,马可·奥勒留将这种客观的美的事物,同人们的快感相联系,认为这种客观存在的美的事物,可以引起人们的快感:

> 我们也应当注意到:甚至在那些合乎自然地产生的事物之后出现的事物也令人欣悦和有吸引力。①

当他进一步列举许多例证进行申述时,就将客观的美的事物同引起人们的快感联系起来了。当面包在烘烤时显示出了某些裂痕,这些如此这般裂开的部分有某种原非是面包师目的的形状,但它在某种意义上仍然是美的,它以一种特殊的方式刺激着食欲。再如无花果,当它们热透时也会裂开口;成熟的橄榄恰在它们接近腐烂时给果实增加了一种特殊的美;谷穗的低垂,狮子的睫毛,从野猪嘴里流出的泡沫,以及很多别的东西,一个人如果孤立地考察它们,虽然会觉得它们是不够美的,但由于它们是自然形成的事物的结果,所以它们还是有助于装饰它们,使心灵愉悦:

> 所以,如果一个人对宇宙中产生的事物有一种感觉和较深的洞察力,那些作为结果出现的事物在他看来就几乎都是以某种引起快感的方式安排的。②

正因为这样,他在观察真正的野兽的张开的下颚时感到的快感,

①② 马可·奥勒留:《沉思录》,第3卷第2节。

并不比看画家和雕刻家所模仿的野兽时感到的快感要少一些。他既能在一个老年人和老妇人那里看到某种成熟和清秀，也能以纯净的眼光打量年轻人的魅力和可爱。但也并不是任何事物都可以使人感到愉悦，而是要以对对象的了解为前提的："很多这样的事情都要出现，它们并不使每个人愉悦，而只是使真正熟稔自然(本性)及其产品的人愉悦。"①

由此可见，马可·奥勒留还将美的事物之所以成其为美，与快感相联系起来。这也是古希腊的传统观念。柏拉图的《大希庇亚篇》，在记载到苏格拉底在给美下定义，或探讨美的本质时，其中的一种观点就是将美和审美快感联系起来。当然，对斯多亚学派来讲，也不能径直说他们将美等同于快感。

综上所述，斯多亚学派从唯物主义的认识论出发，肯定美是客观的，将美归于事物本身，事物的美不美取决于事物自身，不依人的褒贬臧否为转移。并在此基础上肯定渗透于可感的美的事物中的一般的美("那真正美的东西")，进而将这种一般的美与"真"(真理、法则)、"善"(仁爱、节制)相联系起来。此外，还肯定这种客观存在的美的事物，可以引起人们的快感，但究竟能否引起快感是有条件的，要以人们对其是否"熟稔"为前提的。

斯多亚学派不但肯定美的事物是客观存在的，客观事物的美与否，是不依人的主观赞扬与否为转移的，而且还进一步认识到美是具体的，人有人的美，狗有狗的美，马有马的美，使马成为美的东西，反过来会使狗变丑。阿里安记载到，爱比克泰德和某个年轻的修辞学家讨论个人的修饰打扮问题时，就探讨到美的

① 马可·奥勒留：《沉思录》，第3卷第2节。

具体性问题。这个修辞学家特意精心梳洗扮了一番，油头粉面衣冠楚楚地来到爱比克泰德那里。后者就向他提问：你是否认为有些狗和马长得美，其他一些动物也是如此？年轻人对此作出肯定的回答："我认为是这样。"爱比克泰德接着又提问：一些人长得美，另一些人长得丑？年轻人又对此作出肯定的回答。爱比克泰德接着又提问：当我们称这些动物和人美的时候，我们是根据同样的原因，还是认为他们彼此的美是各有不同的？他的回答是，当动物符合各自的特性时，它们就都是美的：

> 当我们看到一只狗长着一个样，一匹马长着另一个样，或任何其他生物，例如一只夜莺时，如果它们分别符合各自的特性，我们就可以一般地说，它们都是美的，这种说法并没有什么不恰当。但由于它们各自的特性不同，各自的美似乎也是不同的。[1]

年轻人又对此作出肯定的回答。爱比克泰德接着又将这场讨论进一步推进，如果各种美的东西的特性不同，这一点是确凿无疑的话，那么使狗美的东西会使马变丑，使马美的东西，反过来也会使狗变丑；使拳击手美的东西，在摔跤手身上就显得不怎么样，而如果放在赛跑运动员身上就使他非常荒唐可笑；对五项运动说来是美的东西，对于摔跤来说就很丑。那么，究竟是什么东西使得人美呢？是什么东西，是既使狗美，也使马美的东西呢？是狗具有的狗的优秀品质，使得狗美；是马具有的马的优秀品质，使得马美；也正是人具有的人的优秀本质，使得人美；而人的优

① 阿里安：《爱比克泰德道德论集》，第3卷第1章第3节。

秀品质是正义和适度等。爱比克泰德由此得出结论，并告诫这位年轻的修辞学家：

> 如果你能使自己成为这样一个人，你就可以知道你会使自己美的，但是你如果忽视这些，即使你竭力使你自己显得美，你也必定是丑的。[1]

爱比克泰德在这里简明扼要地阐述了各种东西之所以成为美的，既有各自的特殊性、个性，又有它们的普遍性、共性。斯多亚学派继承古希腊的传统，将这种共性与比例、尺度、匀称等联系起来，并将人的美和善相联系起来。这些都将另行讨论。

二 自然美

斯多亚学派由于肯定"一切事物本身就是美的"，"美是归于自身的"，进而必然肯定自然宇宙也是美的，而这种肯定宇宙美的观点是与他们的泛神论的自然哲学紧密联系在一起的。

斯多亚学派认为宇宙有两种本原：主动的本原和被动的本原。后者是指没有规定性的物质，它是不动的和不成形的，但是能接受一切运动和形式。主动的本原是指内在于被动的本原的那种本原，即理性的力量、逻各斯。这种理性的力量是能动的，是运动的源泉，它和物质不可分地结合在一起；这种在宇宙中发生作用的力量也就是神，神是永恒的，是物质的创造主。宇宙之所以是美的，是因为它只能来自能思维的心灵，从而证明神的存

① 阿里安：《爱比克泰德道德论集》，第3卷第1章第9节。

在。这两种本原都是有形体的，事物的一切性质也是由有形物构成的，它们贯穿万物并把张力传递给有形物，是张力使它们结合起来。世界上正在发生作用的力，只能来自一种原初的力，由此造成世界的统一，以及世界所有组成部分的联系和一致。这种原初的力同样也是有形体的，它就是“普纽玛”(pneuma)或火，是温暖的，它产生和推动万物，使万物有生命。

在这两种本原及其相互关系学说的基础上，斯多亚学派提出了泛神论的主张。他们认为，整个宇宙是受理性或天命支配的。宇宙结构的完美性和终极目的性，尤其是人性的合理性，表明宇宙的终极目的因，必然同时是最完美的理性，它是一切存在物中最慈爱、最博爱的，也就是神。正是神构成最完美的本体，宇宙万物由于神而获得各种性质、生命和运动。由神安排的万物，对人来说是好的(善的)。正因为自然的最高存在物人是有意识的，我们不能设想整个宇宙是没有意识的。正因为整体在完善的程度上不能不如部分，神就是这种整体的宇宙的意识。

斯多亚学派还提出“种子理性”说(异译为“种子逻各斯”、“形成的力”)来申述这种力。一方面，他们像赫拉克利特一样，认为种子理性是物质的，是万物的质料；另一方面，又认为只有神才是内在于宇宙的能动的火，它是粗糙的元素的原初依据，有形的世界是由粗糙的元素构成的。这些粗糙的元素，最初来自神，最后复归于神。结果所有的存在物，或者是原初火(即神自身)，或者是处于不同状态的神(因为万物来自神)。斯多亚学派进而又把神体解释为比较精致的质料、运动和形式的本原，构成宇宙万物的比较粗糙的质料，则是不动的和没有形式的，但它能接受运动和形式。因此，斯多亚学派的神、理性、天命，是能动的本原，相当于亚里士多德的形式，在自身中拥有万物的能动的形式，他

们将其称之为“种子理性”。但有时又认为种子理性是物质的，正如种子那样在个别事物的形式中展示自己。这样，斯多亚学派也就用这种种子理性说，进一步申述了他们的泛神论。黑格尔也正是这样认为的：

> 斯多亚学派的自然观就是完全的泛神论。神、世界灵魂是火性的，同时是逻各斯，——是自然的合理的秩序和活动。①

这种种子理性说，在早期斯多亚学派的体系中占有重要地位，以致有的哲学史家认为是他们的“体系的中心”②。以后，这种学说，深刻地影响了新柏拉图学派和奥古斯丁的神学。斯多亚学派正是从这种泛神论自然观出发，肯定自然的美、宇宙的美。

公元前一、二世纪时折衷主义哲学家艾修斯，继承亚里士多德亲炙弟子塞奥弗拉斯特(公元前371—前286)的传统，在其专门辑录和概述希腊哲学家关于自然哲学的见解的著作《哲学家意见集成》中，记载到中期斯多亚学派波塞多纽肯定宇宙美的论述，从宇宙的球形、色彩、量的巨大来肯定宇宙的美：

> 宇宙是美的，这点，从它的形状、色彩和满天繁星中是显而易见的。因为它有一个胜过所有其他形状的球性……它的色彩也是美的。也由于它的巨大无比，它是美的。因为，它包含着相互联系的各种事物，它就像各种动物和树

① 黑格尔：《哲学史讲演录》，第3卷第18页。

② 格思里：《希腊哲学史》，第1卷第19页。

木那般美。这些现象都增添世界的美。[1]

将宇宙看作是球形，并视球形为完美，是毕达哥拉斯学派和巴门尼德的传统见解。西塞罗也记载到斯多亚学派，将整个宇宙看作是尽善尽美的：

实际上，除了那一无所求而是万物皆备，而且在它的所有细微末节的各部分中都尽善尽美的世界外，没有任何别的东西。[2]

斯多亚学派之所以崇尚宇宙美、自然美，除了与当时出现审美情趣上的崇尚返回自然有关外，更是与斯多亚学派的泛神论密切相关的。西塞罗那部讨论伊壁鸠学派、斯多亚学派和学园派的神学的三卷本著作中就记载到，整个自然和绘画、手工艺等技艺产品一样，都是制作完美的产品：

正像绘画、手工艺和其他的技艺一样，归结为制作完美的作品；在整个自然中，也一定甚至更加必然产生某些制作完美的和终极的东西。[3]

既然绘画等是由艺术家制作的，那么作为制作完美的和终极的东西的整个自然，同样也有它的制作者，这个制作者不言而喻就

① 艾修斯：《哲学家意见集成》，第1卷第6节。

② 西塞罗：De Natura Deorum，第2卷第13章第57节。

③ 西塞罗：De Natura Deorum，第2卷第13章第35节。

是神。西塞罗正是在这同一部著作中，记载到斯多亚学派的创始人芝诺，就将大自然看作是艺术家：

> （按照芝诺的看法）创造和生产是艺术（技艺）的典型特征，但是我们的手所做的一切，都是由大自然更为艺术化地做成的；正像我已经说过的那样，创世之火是其他各门艺术的老师。由于这种原因，大自然在它的所有显示中那样都是一个艺术家，因为它有各种它所遵循的方法和手段。①

新柏拉图主义、基督教及其神学的先驱、亚历山大里亚的犹太哲学家斐洛（约公元前35—公元50）指名记载到，早期斯多亚学派第三任领袖克律西波就明确地提出完美的宇宙是由神、创世主所创造的：

> 一件人工制品总在某方面表现了它的创作者：一个观赏者在看到一座雕塑或一幅绘画时，会不立刻想到雕塑者或画家吗？在他看到一件长袍、一艘船或一座房屋时会不想到织工、船匠和建筑师吗？……没有一件艺术作品是由它自身产生的。最伟大的艺术品是宇宙——唯道它不是某个具有卓越智慧的人的作品和在各方面都是最完美的吗？②

---

① 西塞罗：De Natura Deorum，第2卷第22章第57节。

② 斐洛：《论君主》，第1卷第216节M。转引自塔塔科维兹：《古代美学》，第195—196页。

克律西波从最完美的宇宙推论出其创世主即神。

克律西波一方面从最完美的宇宙，推论出其创世主，另方面，又认为大自然为了美而创造出许多形形色色的东西来。普卢塔克正是在他的《论斯多亚学派的对立》一文中，记载到克律西波的这种逆反式的推论：克律西波"在他的论自然的文章中写道：'大自然为了美而创造了许多生物，因为大自然爱美并以色彩和形状的丰富多彩而感到愉悦'，他接着说了一个最新奇的看法：'孔雀是因为它的尾巴，因为它的尾巴的美而被创造出来的'"①。

斯多亚学派从泛神论出发，肯定由神创造出来的宇宙是美的，但也并不否认在世界上存在着丑的事物，声称这些丑的东西之所以存在，是为了与美形成对比，使美显得更为突出。

三　美：比例、尺度、匀称、和谐、得体

斯多亚学派从泛神论出发，肯定宇宙的美、自然的美，并肯定这种美是客观的，是不依人的主观意志和好恶为转移的。进而还探讨各种事物有各自的美，即各种事物的美是具体的，有它各自的特殊性，但渗透在各种美的事物之所以为美的那种美又是共同的，即又有普遍的、共同的美，即美的本质。

斯多亚学派继承毕达哥拉斯—柏拉图—亚里士多德的传统，将美与比例、匀称等联系起来，将比例和匀称看作是美的事物之所以为其美的本质。

首先，美就是"理想化的比例"。

---

① 普卢塔克：《论斯多亚学派的对立》，第25卷第1004节C。

根据古希腊医学家、哲学家、柏拉图主义者伽伦(约公元129—200)的记载,早期斯多亚学派的克律西波,不只一次将人体的健康和美,与比例联系起来,将比例看作是美的本质:

> 正像在冷和热或干和湿方面有比例或缺乏比例,会造成健康或疾病;在全身的肌肉中有比例或缺乏比例,会导致强健或软弱、弹性或萎缩,人体四肢的有比例或缺乏比例,会导致美或丑。①

他声称,健康取决于各种元素的恰当的比例,而美取决于各个组成部分的恰当比例。②

伽伦曾对希波克拉底、柏拉图、亚里士多德、塞奥弗拉斯特和克律西波的哲学著作,作过详细的解释,而且还有其他记载足以证明这种记载的可靠性。公元五世纪时的编纂学家斯托拜乌在其编纂性的著作《箴言和牧歌》中,曾记载到相类似的斯多亚学派的观点:

> 身体的美是各组成部分在其相互关系中,以及和整体关系中的适当的比例。所以,与此相类似,灵魂的美也就是灵魂的各组成部分在和整体的关系中,以及相互关系中的适当比例。③

---

① 伽伦:《论希波克拉底和柏拉图的学说》,第5卷第2章第158节。

② 伽伦:《论希波克拉底和柏拉图的学说》,第5卷第3章第161节。

③ 转引自塔塔科维兹《古代美学》第189页。

斯多亚学派将有形的美(身体的美)和无形的美(灵魂的美)都归诸比例，这也是承袭了古希腊毕达哥拉斯学派以来的传统观点。

其次，美是匀称、和谐。

犹太哲学家斐洛在其主要著作《摩西传》中曾记载到斯多亚学派将身体的美归诸于匀称，而将心灵的美归诸于和谐：

> 因为，身体的美在于各组成部分的匀称，在于美好的肤色和肌肤的良好状态……而心灵的美，在于信条的和谐，在于品德的一致。①

斯托拜乌有相类似的记载，斯多亚学派不仅将肉体的美归诸于匀称，而且将灵魂的美也归诸于匀称：

> 身体的美，是四肢在它们的相互关系，以及与整体的关系中的匀称；同样，灵魂的美是心灵的匀称，是心灵的各组成部分，在与整体的关系中，在彼此相互关系中的匀称。②

斯多亚学派之所以将有形的美和无形的美，都与比例、匀称、和谐相联系，正是他们承袭毕达哥拉斯学派以来，致力于将数学的研究和美的研究，和道德伦理的研究联系起来的传统。

再次，美和色彩。

以上所讲，将美和比例、匀称、和谐相联系，都属于古希腊的

---

① 斐洛：《摩西传》，第3卷。

② 斯托拜乌：《文摘集》，第2卷第62章第15节。

传统观点。斯多亚学派在这个问题上具有特色的是，还将美和色彩相联系，这就局限在有形美的范围。根据西塞罗的有关记载："我们称之为某个形体的美，是指与某种令人感到快感的色彩结合在一起的，其各组成部分的某种恰如其分的外观。"① 这里所讨论的是限于有形事物的美，也即是感性的美。这种观点，是与前面已经讨论过的，斯多亚学派曾经将可感事物的美和快感相联系的观点是一致的。应该承认，斯多亚学派不仅承认无形的美（如灵魂的美），同时也承认感性的美，这里将感性美与可感的色彩，并与因色彩而引起的快感相联，确是他们对感性美理论的一种贡献。

最后，美和得体。

斯多亚学派将"得体"这个概念引入美学，是他们对整个古代美学的一项贡献。根据第欧根尼·拉尔修的记载，这个概念最初是由早期斯多亚学派的领袖巴比伦的第欧根尼提出来的，将得体列为讲演的五项优点之一：

> 在演说中有五项优点——希腊语的纯正、清楚、简明、得体、特色。讲到好的希腊语，就语法而言，意指在语言上没有瑕疵，以及避免漫不经心的粗俗。清楚是这样一种风格，用容易理解的方式表达思想；简明是这样一种风格，在说明现有的主题时，不使用多于必要的语词；得体是这样一种风格，与主题贴近；特色是这样一种风格，避免非规范方言用语。②

---

① 转引自塔塔科维兹《古代美学》第189页。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第7卷第59节。

由冯·阿尼姆编纂的巴比伦的第欧根尼的一则残篇中，也有相类似的言论："得体……是指适宜于主题的风格。"[1] 而西塞罗在讨论到演说时，也讲到演说与得体的密切关系，并将这个概念推进到实际生活和诗的创作：

> 在演说中如同在生活中一样，没有什么事情比发现得体的东西更困难了；希腊人称它为"prepon"，而我们（指使用拉丁语的罗马人——引者）称它为"decorum"。有许多关于这方面的极好原则，其所包含的内容都是很值得研究的。当我们缺乏这种知识时，我们就会在生活中，而且更多地在诗和演说中迷路。[2]

普卢塔克在《青年人怎样读诗》中，将"得体"直接和美相联系，明确地点明"得体"是与主体的创造美的活动有关："模仿某种美的事物，同美地模仿事物，根本不是一回事。因为，'美地'意指是'得体地和恰当地'；而丑陋的事物，对于丑是'得体的和恰当的'。"[3]

作为与美相联系的得体，不同于比例、匀称、和谐，比例等是客观地存在于事物中的，构成美的事物之所以为美的那种属性。得体和匀称是两个相联系而又有区别的概念。得体体现主体在创作文艺（如诗）或发表演说时，对各组成部分与整体的关系的有意识的调整，而匀称是指客观地存在于事物各组成部分与本

---

① 巴比伦的第欧根尼残篇第24。

② 西塞罗：《演说家》，第21章第70节。

③ 普卢塔克：《青年人怎样读诗》，18D。

身相互间的一致。但它们之间并不是隔绝的，甚至是可以相互转化的，当人在创作诗歌或发表演说，遵循创作诗歌的客观规律，或在发表演说时，语言纯真、表述简明扼要、切题、避免非规范的方言，听众就会感到这种演说匀称、优美。所以可以说，要是说匀称等是客观地存在于事物中的美的因素，那么得体和主体创造美是密切相关的。

四 美 和 善

作为美学的核心范畴的美，与作为伦理学核心范畴的善，都是和价值密切相关的。在古希腊哲学中这两个范畴往往相并立，甚至相等同。毕达哥拉斯学派没有将它们区别开来，到苏格拉底和柏拉图才逐渐注意到要将它们明确区别开来。

柏拉图在记载苏格拉底专门讨论友谊的《吕西斯篇》中就曾声称："善也就是美。"① 以后在中期的与美学密切相关的《会饮篇》中，继续持这种观点："善的东西同时也是美的。"② 但已经逐渐意识到它们之间有所区别了，例如在《国家篇》中，已经将善看作是集真、善、美一身的最高范畴，美要以善为标准："善为美的标准。"③ 只有亚里士多德才有意识地主张将美和善相区别开来，声称善和美是不同的，善是以人的行为主旨，而美在静止的事物中也能找得到的。④

---

① 柏拉图：《吕西斯篇》，216。

② 柏拉图：《会饮篇》，201B。

③ 柏拉图：《国家篇》，452E。

④ 亚里士多德：《形而上学》，1078ᵃ33－34。

斯多亚学派则又回到古希腊的传统，将美几乎又与善等同起来，这是和他们的伦理道德学说密切相联系的。

斯多亚学派认为，既然万物都服从遍及自然的理性（逻各斯），而人凭借这种遍及人自身的理性，就能认识并遵循这种普遍的理性。所以他们强调：人必须按自然（本性）而生活，这也就是按照德性而生活，因为正是自然（本性）引导人走向美德。[①] 正是"以一种顺从自然（本性）的方式生活"[②]，构成幸福的人的美德和人生的完美的幸福。这样，他们在自然、神、普遍的本性（或理性）和人的本性、善、美德之间划下了等号。进而以此来论证其哲人理想。认为"哲人"正是遵循这种普遍的本性，而且这种本性（理性）是哲人所固有的，因此哲人只要顺乎本性就可以了，"哲人一无所求，只是反求诸己"[③]。至于外在的东西，如健康、财富、名誉等，从根本上来讲都是无关紧要的，这样，哲人也就能"自足"，只有这样才会生活得幸福。因此，只有哲人、聪明人才是自由的、美的、富的、幸福的，只有他们才拥有一切美德和一切知识，才能正确地行动，摆脱一切需求和悲伤，他们是神的唯一的朋友。

斯多亚学派正是从泛神论的自然哲学出发，将美和善和理性、自然、逻各斯彼此相吻合起来，将美和善相互包蕴起来，在理性中找到其共同的根源，所以对斯多亚学派来讲，美和善本来就是统一的。第欧根尼·拉尔修就记载到，早期斯多亚学派就曾从自然（本性）出发，将正义、勇敢等德性看作是构成美的因素：

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第7卷第87节。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第7卷第88节。

③ 格思里：《希腊哲学史》，第1卷第20页。

他们所以将完美的善看作是美的典型的特征的原因是在于，完美的善完全具备自然（本性）所需要的全部因素，或具备完美的比例。正像他们所讲的那样，美有四种，即正义、勇敢、秩序和智慧。因为，美好的行为都是在这几种美的形式下完成的。同样有四种卑劣或丑，即不正义、怯懦、无序和愚蠢。讲到这种美，是意指独特的和独一无二的意义上的那种善，表明其拥有者是值得赞美的，或者简要地说，是指那种值得赞美的善。尽管在另一种意义上，美是意指某人有一种恰如其分地行事的良好才能。美还有另一种意义，就是能赋予任何事物以新的魅力，正像我们在讲到哲人时，认为只有哲人是善的和美的。

因此，他们认为，只有道德上的美才是善。①

从这段记载中可以表明，对斯多亚学派来讲，自然哲学、伦理学和美学是统一的，从根本上讲取决于自然（本性），正是这种自然（本性）具备完美的比例，体现为道德上的美和善。早期斯多亚学派的克律西波在其著作《论道德上的美》，以及中期柏拉图化的斯多亚学派的赫卡通在他的著作《论善》的第三卷中就讲到，善也就是美：

认为一切是善的，也就是说一切是美的，这两种说法是相同的，或者认为“善”这个词与“美”这个词，有同样的意义，结果针对的是同一样东西。“由于一种东西是善的，它就

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第7卷第100—101节。

是美的，现在，某种东西是美的，所以它也就是善的"[1]

也就是说，对早、中期斯多亚学派来讲，善和美是一回事。并把这种美和善的等同归诸于自然（本性）：

显而易见，这些说法："遵循自然生活"，"美好地生活"，意思是相同的；而且"美的"和"善的"，同"德行或与德行相联系的东西"的意思是一样的。[2]

斯多亚学派再次表明，美和善的一致、相等，其根据都来自自然，来自与自然（本性）的一致。

也正因为斯多亚学派将美和善紧密结合在一起，并将它们都溯源于自然、理性、逻各斯，具体体现为哲人理想，所以美具有它自身的价值。公元二世纪时雅典吕克昂学园的主持人阿芙罗狄的亚历山大就曾记载到，克律西波曾强调："美的事物是值得赞扬的。"[3]

在这点上，斯多亚学派明显地不同于伊壁鸠鲁学派，后者从功利的观点来解释美，而斯多亚学派则确信，人们所以珍视美的事物，是由于它们自身的价值，而不是由于它们的功利性。美的事物可能是有用的，但美的事物的价值不是取决于有用，艺术和自然中的各类事物有其自身的价值。斯多亚学派的这种观点是与他们的泛神论观点有关的，因为就他们而言，整个宇宙及其组

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第7卷第101节。

② 斯托拜乌：《箴言和牧歌》，第2卷第77章第6节。

③ 转引自塔塔科维兹《古代美学》第197页。

成部分都是受理性或天命支配的;而也正是神构成最完美的本体,宇宙万物由于神而获得各种性质、生命和运动;由神安排的万物,对人来说是善的(好的),也是美的。西塞罗当时也正是这样解释的,斯多亚学派认为艺术和自然中的各类事物,都是由于其自身而有价值,这是由于它们具有理性的印记。此外,斯多亚学派之所以肯定美有自身的价值,可能是体现了当时罗马人的观点,罗马人将美理解为是宝贵的和值得嘉许的,并且独立于它的有用性或它所带来的褒奖和成果。

第三节 艺术

斯多亚学派除了对美的客观性、宇宙美、美的本质以及美和善的统一等进行了广泛讨论外,对艺术的本性、艺术和模仿、艺术的分类、艺术的创作以及艺术的社会作用等,同样也进行了广泛的讨论。那是当时的伊壁鸠鲁学派和怀疑论学派所无法比拟的。

一 艺术的本性

斯多亚学派对艺术的本性、本质进行了探讨,这点可以从公元前一世纪时希腊语法家狄奥尼修·萨拉克斯,以及公元二三世纪时的经验论的怀疑主义者塞克斯都·恩披里柯(约公元160—210)在有关著作中所保存下来的、有关艺术的定义中得悉:

> 我们给艺术下定义。……至于斯多亚学派，他们是这样说的：艺术是根据经验和以生活中某种有用的东西为目的，共同结合起来产生的概念体系。[1]
>
> 斯多亚学派宣称：艺术的善是可靠的艺术，即美德。他们声称：艺术是由“共同运用理解构成的一个体系”，是产生于精神的知觉。[2]

由相隔三百多年之久的两个不同学者所记载的关于斯多亚学派的两则艺术的定义，其基本观点大体是一致的。

首先，这里的“艺术”原希腊语为“techne”，意指“技艺”，是古希腊以来传统的广义的艺术概念，将自然物排除在外的一切人工制品，既包括人类凭技艺生产的人工制品，也包括文学、艺术在内的美的艺术作品。它是以满足人类生活中的需要的有用的目的而被制造出来的。在这点上与亚里士多德的主张一致。狄奥尼修·萨拉克斯曾在同一段话中记载下亚里士多德关于艺术的定义：“艺术是像这样一种行为的安排，这种行为创造出有用的东西。”作为技艺来理解的广义的艺术的产生，是服务于实际生活中实际需要的目的的，即以“生活中某种有用的东西为目的”。既然艺术有它的特定的目的，那就和特定的方法有关，因为只有通过特定的方法才能达到特定的目的。正是同一个狄奥尼修·萨拉克斯，记载到斯多亚学派的创始人芝诺的强调艺术的方法特征：

---

① 贝克尔编：《希腊逸事集》，第2卷第649页。转引自塔塔科维兹：《古代美学》，第249页。

② 塞克斯都·恩披里科：《毕洛学说纲要》，第3卷第24章第188节。

> 芝诺也针对这方面下定义:“艺术是一种指明方法的一种能力”。这意味着,艺术创作它的作品,是以一种确定的方式,并借助一定的方法。[①]

芝诺的学生、斯多亚学派的第二任领袖克莱安塞有相类似的见解。古罗马修辞学家昆提利安(约公元35—96)曾在其巨著《雄辩术的教育》中记载到:

> 正如克莱安塞认为的那样,艺术是通过一定的过程,即通过方法发挥其作用的一种力量。[②]

亚里士多德和伊壁鸠鲁学派都曾将艺术的制作或创作,同其服务于人的生活所必需的目的相联系起来,斯多亚学派则进一步将这种有目的的活动与方法相联系起来,因此丰富了人们对技艺(艺术)的实质性的理解,从而独立地规定和发展了这个概念。方法当然取决于它的目的,艺术也毫不例外。这无疑是斯多亚学派对艺术理论作出的贡献。

其次,艺术人的主观能动性的产物。斯多亚学派认为艺术产生自“精神的知觉”,这里的“精神”,即该学派作为“统治原理”(the ruling principle)[③] 来理解的那种“普纽玛”(pneuma)。“普纽玛”原意指嘘气,斯多亚学派将它理解为“原初的动力”。前面

---

① 贝克尔编:《希腊逸事集》,第2卷第663页。

② 昆提利安:《雄辩术的教育》,第2卷第17章第41节。

③ 根据收入“洛布古典丛书”的伯里的英译。

已经介绍过，斯多亚学派认为宇宙有两种本原：(1)被动的本原，指没有规定性的物质，它是不动的和不成形的，但是能接受一切运动和形式；(2)主动的本原，指内在于被动的本原的那种本原，即理性、理性的力量、逻各斯。但是世界正在发生作用的力量，只能来自一种原初的力量，由此造成世界的统一，以及世界的所有组成部分的联系和一致。这种原初的力同样也是有形体的，它就是“普纽玛”或火，是温暖的，它产生和推动万物，使万物有生命。而艺术的创作，或凭技艺制作的产品，正是凭借基于“普纽玛”的知觉，而知觉是凭借“普纽玛”对客观的真实对象的反映。这正是斯多亚学派以模仿说来解释艺术创作的认识论根据。

再次，艺术是一个“体系”，斯多亚学派强调艺术是一类紧密结合的解体。因此，不能孤立地对待某种艺术品或技艺制作品，否则就谈不上是艺术：“一件偶然产生的作品不是真正的艺术。”[1] 正是在这种见解的指导下，斯多亚学派重视艺术分类的研究。

斯多亚学派所理解的这种“体系”，不是诸多艺术或技艺的堆集，而是指“共同结合起来产生的概念体系”，“共同运用理解构成的一个体系”。这就要结合前面所讲到的“知觉”，对“理解”作进一步申述。

显然这与斯多亚学派的认识论有关。他们认为，就一个“实际事物”的印象来讲，它是灵魂被动地接受的，就像一个“印记”(就克莱安塞和芝诺而言)，或毋宁是像一个“赝品”(就克律西波而言)一样，这种印象在灵魂中产生出一种“表象”。依照芝诺的

---

① 塞涅卡：《致卢齐利乌书简》，第29封书简第3节。

有名的比喻，这时灵魂就好像一只大大地张开着的手，现在手指向内轻轻一收，这就是象征着指导原则给表象的示意。表象是一种近因，并且在一种意义下是外在的，具有它本身的重量和记号。在表象之外，还有一个主要原因，在接受表象的同时，人们就给它一种"自明性"。然后，这手完全握紧了那所把握的东西，这就是"理解"，表象于是成为理解的表象，这也就是知觉。前面已经申述过，就斯多亚学派来讲，德性也就是艺术，因为它们都是知识的形式，都在于与大量知觉有关的，这就是说各种理解是以一种系统的方式相联系的。这些理解都积淀于灵魂，它就是一种灵活流动的"普纽玛"。也就是说，艺术的创作或技艺产品的制作，是与人的复杂的认识活动有关的。在后世的有关记载中，都曾提到芝诺和克律西波将艺术看作是与一种成系统的认识活动有关的：

> （按照芝诺）艺术是被经验所检验过的一组观察（所得的知识），并在生活中服务于有用的目的。[①]

> （按照克律西波）艺术是观察所得（的知识）的群体和集合。[②]

由此可见，斯多亚学派所理解的广义的艺术（即技艺），是区别于自然物的人类的制作品或创作品，是人类面对客观世界，通

---

① 亚历山大的奥林匹奥多：《柏拉图〈高尔吉亚篇〉注释》。见塔塔科维兹《古代美学》第198页。

② 塞克斯都·恩披里柯：《驳数理学家》，第7卷第372节。

过一系列复杂的认识活动所获得的知识的基础上，凭借一定的方法制作或创作出来，服务于人生的一定目的的有用的产品群体。

二　艺术和模仿

古希腊传统将艺术看作是对自然的模仿，但自亚里士多德以后似不甚重视，但是斯多亚学派的代表人物又重视起来了。这可能和当时（大体指公元前三世纪到公元二世纪）罗马统治阶级在穷奢极侈之余，出现一种回归自然的倾向，以及在艺术创作上出现一种自然主义倾向的模仿不无关系。

正如吉尔伯特等指出的那样："在那个时期，返回自然的呼唤不仅是理论上的问题。"[①] 以致斯多亚学派和尔后的基督教都呼唤人们去欣赏田野里的百合花之美。早期斯多亚学派的克律西波，就以孔雀羽毛之美为例，论证美是大自然的一种财富。在艺术创作上则出现一种自然主义的倾向。古罗马博物学家大普林尼（公元23—79）就曾赞扬画家画像的逼真，以致人们可以从画上看出，被画人物的年龄大小，或还可能活几年。但是模仿作为一种理论，也只是到了晚期斯多亚学派那里才受到注意。

爱比克泰德只是一般地谈到模仿。声称，当木匠学习到了某些事物时，他才成其为一名木匠的；当舵手学习到了某些事物时，他才成其为一名舵手；哲学家也同样是学习到了某些事物时，他才满有希望成其为一个智慧和善良的人，即成其为一名哲人。为此哲学家就认为，我们首先知道有个上帝，而且他创造了

① 吉尔伯特等：《美学史》，第140页。

万物，向他隐瞒我们的行动，或我们的愿望和思想也是不可能的。另一件事是要知道上帝的本质是什么，正如人们所发现的，并使上帝喜欢并服从上帝的人，必须全力与他一致：

> 假如上帝是忠诚的，人也必须忠诚；假如上帝是自由的，人也应该自由；假如上帝是仁慈的，人也必须宽宏大量，等等。所以，人无论做什么和说什么，他都必须做得像是上帝的一名模仿者。①

爱比克泰德只是从一般神学上讲到了模仿，他的学生马可·奥勒留则从一般技艺出发，探讨了技艺是模仿自然，而且是模仿自然的本性(physis)②："没有任何自然低于技艺，因为技艺模仿事物的本性。"③ 但也只有塞涅卡比较具体地讨论了模仿理论。

塞涅卡在其致卢齐利乌书简的第六十五封书简中，运用经过他重新解释的亚里士多德的形式质料说和四因说，探讨了"一切艺术都是模仿自然"。声称，我们斯多亚学派哲学家认为宇宙中存在着两种元素，即原因和物质，一切事物都是由这两种元素形成的。物质是没有生命的，不活动的，是一种具有无限可能性的本体(实体)，如果没有东西促使它运动，它就不会动起来。使物质变成它所希望的样子，形成各种不同产品的，就是原因(这也就是指的理由)。因此，一定有一种东西，事物是从它那里产生出来的，另外还有一种东西，事物是借助于它而产生出来的。前

① 阿里安：《爱比克泰德道德论集》，第2卷第14章第13节。

② 就希腊语 physis 而言，兼有自然和本性的含义。

③ 马可·奥勒留：《沉思集》，第11卷第10节。

者是物质,后者是原因:

> 一切艺术都是模仿自然,所以要把我关于宇宙所说的一切运用到人的手工制造品上去。拿雕像来说吧,这是让某种特定的物质由雕刻家去加工,让雕刻家去给这种物质——青铜进行造型。换言之,就雕像来说,存在是物质,工匠是原因。所有事物都是如此:由某种由之产生出来的东西和另外某种使之产生出来的东西所构成。[1]

这里,塞涅卡基本上是根据亚里士多德的形式质料说,来解释作为模仿品的雕像。在亚里士多德看来,质料只是被动的,而不是主动的。亚里士多德所说的质料,相当于唯物主义者所说的物质,物质只是一种潜能,一种可能性。主动性完全在于形式:形式作用于质料,质料接受了形式,青铜变成为雕像,也就是达到了目的。

接着,塞涅卡以他自己所理解的亚里士多德的四因说来解释雕刻家凭青铜所雕刻的雕像。声称:按亚里士多德认为,"原因"这个术语可以有四种不同的用法,第一种原因是质料,要是没有质料,就什么也不能产生;第二种原因是工匠;第三种原因是形式,每一件作品都和雕像一样,都是具有形式的;最后的原因亚里士多德称之为 eidos,即全部工作的目的。塞涅卡依据他所理解的这种四因说,来申述他的模仿说。声称,雕像的某一种原因是青铜,因为如果没有某种可以用来铸造或塑造的东西,雕

---

[1] 塞涅卡:《致卢齐利乌书简》,第 65 封书简,根据《幸福而短促的人生——塞涅卡道德书简》,第 133 页。

像就不能制造出来。第二种原因是雕刻家，因为如果没有雕刻家那双灵巧的手的工作的话，青铜就不会被塑造成它现在的样子。第三种原因是形式，如果不具备这种外表的话，我们的雕像就不可能叫做“荷矛者”或“束发的运动员”。第四种原因是制作雕像的目的，因为不存在这个目的，雕像就根本不会被制作出来。所谓目的，就是对雕刻家有吸引力的东西，就是他创作雕像的目标。这个目标：可能是金钱，如果他雕塑雕像时，是打算将它出卖的话；或者是荣誉，如果他努力的用意是赢得声誉；或者是为了皈依宗教，假如雕像是一件准备送给教堂的艺术品。因此，目的也是雕像产生出来的一种原因。

作为一个折衷主义者的塞涅卡并未就此止步。接着他声称，柏拉图又给雕像增加了第五种原因——他称之为“idea”（即理念）——那就是当雕刻家进行这项有计划的工作时，一直浮现在他眼前的东西。雕刻家是有一个外部的，即他可以观看得到的模特儿，还是有一个内部的、由他自己头脑中构想出来和建立起来的模特儿，这是无关紧要的。上帝的胸中就拥有宇宙万物这种模特儿的，他的意志是接受了他为自己事业作出的图样和计算。雕刻家拥有极多的柏拉图称之为理念的表象，它们是永恒的、不变的、永远活动着的。因此，虽然人可以夭亡，人性本身（即指以把每个雕像塑造出来的模型）却继续存在，并且当人在经受苦难和走向灭亡的时候，人性是一点都不受影响的。这样，塞涅卡将柏拉图的理念论和亚里士多德四因说折衷地结合在一起，并将“上帝”强加给他们。柏拉图的理念论和亚里士多德的四因说，归根结蒂从逻辑上必然导致到神学目的论，导致到神的先验的存在，但他们毕竟没有像塞涅卡在这里认为的那样，直接提出“上帝”这个形象。

正是在他这种主观的解释下，认为按照柏拉图的说法，就有了五种原因：质料因、动力因、形式因、模式因和目的因。接着塞涅卡就循此来解释其模仿说，因为柏拉图本人从未提出过这种“五种原因”说。塞涅卡声称，拿雕像来说，质料因是青铜，动力因是雕刻家，形式因是给予雕像的外貌，目的因是制作者所期望实现的目标，最后的结果就是雕像本身。

但是，塞涅卡不满意柏拉图的理念论和亚里士多德的四因说。声称他们两人都搜集起来的这一大串原因，不是过多，就是过少。因为如果他们认为，凡是缺少了它，某事物就不能产生的东西，都是产生这个事物的原因，那么他们就是没有把原因列举全，他们还应把时间也包括在原因之中——缺少了时间，什么也不会产生的。我们寻找的是原初的、普遍的原因，这就必须是根本的东西，因为物质也是根本的，这个最根本的原因就是上帝：

> 如果我们问原因是什么，回答肯定是说，这是指创造的理由，那就是说，是指上帝。所有你列举出来的那些原因，都不是彼此并列的单独的原因，相反，他们都依赖于一个唯一的原因，即实际产生事物的那个原因。……我们所追求的却是唯一的、普遍的原因。无论如何，柏拉图和亚里士多德断言说，整个宇宙作为一个完整的、业已完成了的创造物是众多原因中的一个原因，这同他们作为思想家通常所具有的那种敏锐性是不一致的。创造物和创造物的原因间有着极大的区别。[①]

① 塞涅卡：《致卢齐利乌书》，第65封书信，根据《幸福而短促的人生——塞涅卡道德书简》，第137页。

柏拉图曾以理念论来解释文艺模仿说，亚里士多德本人并未以形式质料说来直接解释模仿说。塞涅卡试图将理念论和四因说结合起来来解释模仿说，但他把这种模仿说的根本原因归诸上帝。这是一种向神学的倒退，尤其是无视艺术家在创作中的主观能动作用。以后，新柏拉图主义的奠基人普洛丁，除了结合亚里士多德的形式质料说来申述柏拉图式的模仿说外，强调艺术家在模仿—创作过程中的主观能动性，从而才推进了古代艺术创作中的模仿说。

三 艺术的分类和创作

由于斯多亚学派将艺术看作是体系，他们对艺术的分类也有所探讨。

前面已经提到过，伦理道德学说在整个斯多亚主义的体系中占有重要地位，将人生的目的归结为追求美德：人必须按自然（本性）而生活，这也是按照德性而生活，因为正是自然（本性）引导人走向美德。塞涅卡将这点推向极端，以此来探讨艺术的分类，从而提出了一系列消极的观点。

塞涅卡接受传统的观点，以体力劳动和脑力劳动，以非自由民和自由民作为划分艺术的标志。他将传统的“七艺”（语法、逻辑学、修辞学、算术、几何学、音乐、天文学）称为“自由艺术”。并为这种“自由艺术”作出了阶级上的定性：“之所以称它们‘自由艺术’，道理很明显，因为人们认为它们值得自由民去学习。”①

① 塞涅卡：《幸福而短促的人生——塞涅卡道德书简》，第180页。

但他还意犹未尽，声称，它们唯一的价值在于它们也许能在短时间里开发智能，只有当人们的智力远不能胜任更高级的工作的时候，才应把时间花在它们上面。实际上应以追求智慧为依归："实际上，符合自由艺术这个名称——因为它使人获得自由——的只有一种，那就是对智慧的追求。"① 而只有智慧，才是通向道德之路的。他正是循此标准，来逐项考察"七艺"是否属于真正的自由艺术。

就语法而言，塞涅卡实质上是在讨论文学。声称，文学只关注语言、历史、诗歌的研究，但它们都未曾为人们铺设通向美德的道路。无非是重视词汇学习、分析音节、描写神话、制定韵律的规则而已，其中没有一种能够驱走恐惧、根除欲念，或者起到抑制情感的作用。即便是荷马和赫西奥德的史诗，也无助于促使人走向美德的道路。人们对荷马是众说纷纭的。具体而言，就荷马《奥德修纪》而言，在叙述奥德修的归途时，也没有教给人们怎样去爱自己的国家、父母和妻子，即便是在船只已经沉没时，也不应忘怀这些。

就音乐而言。现在的音乐所教授的只是低音与高音怎样达到和谐、如何使发出不同乐声的琴弦能奏出和声，但并不教人以美德，并不给大脑带来和谐，使思绪产生和声，使生活中怎样才能不发出哀愁之调。

就几何学而言。现在的几何学所教授的只是如何计算地产面积和财产，但并不教人以如何测量一下人的灵魂。凡属"最终目的是为了赚钱，我都十分鄙视，我认为这些学科都不值得学习"②。

---

①② 塞涅卡：《幸福而短促的人生——塞涅卡道德书简》，第180、181页。

此外，塞涅卡还认为，画家、雕塑家、大理石工匠以及一切为奢侈服务的人的技艺，都不能列入“七艺”，因为它们都是以体力劳动和手工技艺为基础的，是低等的艺术而不是自由的艺术。但他最后也并未全盘否定“七艺”，声称它们虽然与美德毫不相干，但所以又让孩子们学习“七艺”，只是因为它为获得美德开辟了道路：

> 这不是因为这些学科能使他们品质优良，而是因为这些教育能训练他们的头脑，为他们获得美德做准备。①

由此可见，塞涅卡尽管对艺术的分类进行了探索，但他对传统艺术，从他所谓的道德论出发，采取了全盘否定的观点。倒是他在上述同一封书信中提到的中期斯多亚学派主要代表之一的波塞多纽，提出了比较明确的观点。

波塞多纽认为有四种艺术。(1) 普通的艺术（即谋利的技艺），是手艺人、工匠所从事的，为生活提供消遣而并无任何审美理想或道德理想目的的艺术。(2) 戏剧艺术，使耳、目获得消遣或娱乐的艺术。(3) 被保护人的艺术，它并不是与自由艺术完全不同的艺术，是希腊人称之为“传阅的”艺术，而罗马人称之为“自由的”艺术。这就是上面塞涅卡所讨论的“七艺”，其目的在于传授一般知识及发展一般智能的学科。但波塞多纽和塞涅卡都不认为“七艺”是自由艺术，只承认它们是作为获得真正自由艺术的准备。(4) 自由的艺术，声称“唯一自由的艺术，或者更确切地说，自由的艺术只是关心德行的艺

① 塞涅卡：《幸福而短促的人生——塞涅卡道德书简》，第181页。

术"[1]。斯多亚学派所认为的这种"唯一自由的艺术",也就是斯多亚学派哲学,因为他们认为,只有斯多亚学派的哲学使他们走向美德,过"一种顺从自然(本性)的方式生活"。"哲学以人类的幸福为宗旨,为我们开辟通往幸福的道路,为我们指引走向幸福的方向。"[2] 至于其他的哲学,如智者普罗泰戈拉、塞诺芬尼、巴门尼德、芝诺(爱利亚学派)和怀疑论学派等"所有这些理论,都扫入那堆浮华无用的七艺里去"[3]。

由此可见,斯多亚学派尽管继智者、柏拉图和亚里士多德对艺术的分类进行了探讨,由于其对美,特别是对艺术的概念的涵义过于宽泛等原因,所以并未作出积极的贡献。

此外,在文艺创作上,斯多亚学派倾向于接受古希腊传统的灵感说。塞涅卡在其《灵魂的宁静》中就提到,他接受希腊人所主张的诗的创作和灵感有关。接受希腊诗人的说法:"有时候迷狂也是一种快感。"接受柏拉图的迷狂说:"神志清醒的心灵叩打诗歌之门是徒劳的。"接受亚里士多德的天才疯狂说:"凡伟大的天才,无不有几分疯疯癫癫。"总之,他深深地相信,这些高于其他人见解的精辟言论,除非心灵得到激发是不能成立的。[4]

爱比克泰德在这个问题上持不同的见解。他在专门讨论"哲学的开始"问题时讲到,人们有关几何学和音乐的观念不是天赋的,而是学习得来的,而关于伦理道德的观念则是天赋的:

> 我们来到这个世界,并没有任何关于直角三角形的天

① 塞涅卡:《致卢齐利乌书简》,第88封书简第21节。

②③ 塞涅卡:《幸福而短促的人生——塞涅卡道德书简》,第207、193页。

④ 塞涅卡:《致卢齐利乌书简》,第17封书简第10节。

赋概念，也没有任何关于音乐上的四分音程或半音程的天赋概念，我们是通过系统的讲授而学到这些东西的。由于这种原因，所以不懂这些东西的人，不要自以为懂。但是来到这个世界的人，谁没有天赋的善与恶、美与丑、得体和不得体、幸福和不幸、应该作和不应该作的事的概念呢？我们都用这些名词，而力图将我们的预拟概念用到特殊的情形上去。[①]

当然根据这段简短的话来解释爱比克泰德的艺术观不是没有困难，联系到他认为有关音乐的概念不是天赋的，可以联系艺术创作的才能不是天赋的。但联系到他认为美和丑的概念是天赋的，可以引申为他认为人的审美观念是天赋，并再进一步引申为艺术创作的技艺是天赋，因为艺术创作与人对美和丑的观点是密切相关联的。我们联系到他在讨论"哲学约许什么"中的主张，他似不倾向天赋灵感说的。他在这篇谈话中声称：

任何伟大的东西，都不是突然产生的，即使葡萄、无花果也都不是突然产生的。假使你此刻对我说，你要一颗无花果，我对你的回答就是，须要等一段时间，得让它先开花，然后结出果实，还得让果实成熟。这样看来，无花果树的果也并不是突然在一小时之内就能成熟的。难道你就想在这么短的时间之内，这么轻而易举地获得一个人的"心灵的果实"吗？即使我告诉你说可以，你也别信这一套。[②]

① 阿里安：《爱比克泰德道德论集》，第2卷第11章第2—4节。

② 阿里安：《爱比克泰德道德论集》，第1卷第15章第7—8节。

循此可以设想，文艺创作当然也属于“心灵的果实”，因此它也不可能“突然”、“轻而易举地获得”。这也意味着文艺创作决非凭天赋的灵感可以一蹴而就的。

四　文艺的社会作用

当时对文艺的社会作用有两种截然相反的见解，一种是否认文艺的社会作用，将文艺的作用归结为使人获得快感，另一种可以斯多亚学派为代表，肯定文艺的社会作用，这是与他们的美学观点一致的。

希腊化时期希腊著名的科学家、天文学家、数学家和诗人埃拉托塞涅（约公元前275—前194），曾受中期柏拉图学园的影响，是当时最博学的人士之一，除了专门的数学、天文学著作外，尚撰有《论古代喜剧》等文艺批评方面的著作。他反对对荷马史诗的喻意解释（斯多亚学派正是这种喻意解释的代表），坚持认为诗人希望使人陶醉，给人以快感。古希腊历史学家和地理学家斯特拉波（约公元前64/63—公元21）在其《地理学》中，曾记载下埃拉托塞涅的有关观点：

> 埃拉托塞涅坚持，每一个诗人的目的在于使人得到快乐，而不是教诲。[1] ……埃拉托塞涅告诫我们，判断诗不能根据它们的思想，也不要在诗中寻找历史。[2]

---

①② 斯特拉波：《地理学》，第1卷第2章第3、7节。

但是，斯多亚学派在肯定美有其自身独立的价值的同时，又肯定美的客观性，并将美和善紧密联系起来，从而致力于探求诗的真实。热衷于喻意解经，致力于从古代作者的作品，特别是荷马和赫西奥德的诗篇中，去寻找符合他们哲学、神学见解的言论，认为荷马等的诗篇中寓有奥秘，因此不能单从字面含义来理解，而要从中去寻找出微言大义。芝诺、尤其是克莱安塞和克律西波及其继承者们认为，各种自然的原理和道德观念，都是以一种感性的形式呈现在通俗信仰的神之中的。①

这个原先属于亚里士多德漫步学派、后来追随斯多亚学派的斯特拉波，在其《地理学》引论中，继续斯多亚学派的诗的教育作用的理论，指名反对上引埃拉托塞涅的观点，肯定诗是通过快感、习俗、感情和动作在生活中培育青年的最初的哲学。所以他说，诗一直是教育的一部分。不是一个好的人，就不会是一个好的诗人。最初，城邦的立法者和创始人，用寓言来规劝和恐吓，后来，这个对妇女、儿童以至于成年人的必要的规劝和恐吓作用，就由诗人来完成了，他们用杜撰和虚言来安慰和管理民众。接着声称，他们这个学派（即斯多亚学派）比古人更为彻底，更为强调诗人、音乐家及其作品的教育作用：

> 恰恰相反，古人们主张，诗是一种基本的哲学，在我们孩提时代就要学习，诗在性格、感情和行为方面，伴随着快感向我们介绍生活的技艺，并给我们以教导。而我们这个学派（指斯多亚学派——引者）则更为彻底，坚称只有聪明

① 西塞罗：《论神的本性》，第2卷第24章第63节、第3卷第24章第63节；策勒：《斯多亚学派、伊壁鸠鲁学派和怀疑论学派》，第336页。

> 人才是诗人。这也说明为什么在希腊各国一开始就用诗来教育年轻人，这当然不仅仅是为了娱乐，而且是为了进行道德的训练。为什么甚至音乐家们，当他们进行歌咏、弹奏竖琴和吹奏长笛的指导时，还要强调这种价值，那是因为他们认为，这些学习有助于训练和纠正性格。你可以听到，不仅毕达哥拉斯学派作出过这种主张，而且阿里司托克森[1]也发表过同样的主张。而荷马也曾把吟游诗人说成是道德的训诫者。[2]

这里表明斯特拉波这个斯多亚学派成员，明确继承古希腊荷马、毕达哥拉斯学派和亚里士多德漫步学派的传统，强调包括诗和音乐在内的文艺的教育作用，而且明确声明，斯多亚学派较之他们更为彻底地坚持这种教育作用。

此外，斯多亚学派还重视艺术的认识作用。这点，可以从晚期伊壁鸠鲁学派的菲罗德谟的有关记载中得悉。他记载到早期斯多亚学派巴比伦的第欧根尼，就曾提出过，艺术教人如何观察和评价事物：

> 体育艺术可以使人的运动和静止时，既美又有目的，锻炼出准确进行活动的能力。绘画艺术则教给人如何正确评价我们所见到的许多事物。[3]

---

① 阿里司托克森（出生于公元前375—前360间），古希腊漫步学派哲学家和杰出的音乐理论家，在雅典时曾相继成为毕达哥拉斯学派和亚里士多德的学生，在音乐乐理上作出过杰出贡献，是当时漫步学派中的著名成员。

② 斯特拉波：《地理学》，第1卷第2章第3节。

③ 菲罗德谟：《论音乐》，第8节。

第四节 诗和音乐

斯多亚学派除了对美和艺术进行了广泛讨论外，还对诗和音乐进行了具体探讨。

一 诗：内容和形式的统一

前面已经讨论过，以塞涅卡为代表的晚期斯多亚学派对传统的“七艺”持否定的观点，肯定的唯一真正自由的艺术是哲学，因为哲学是以美德为目的的自由的艺术。至于诗歌，也只有当它能够成为传达哲学观念的工具的时候，才也是真正自由的艺术。[1]

斯多亚学派在诗的理论上的贡献是强调诗的内容和形式的统一。古希腊传统关于诗和散文相区别的概念一直是不明确的，所以有的强调诗的特征在于形式，有的则强调诗的特征在于内容。智者强调诗的形式，将诗定义为韵律的言语，而亚里士多德则倾向于强调内容，将诗定义为“以语言模仿生活”。中期斯多亚学派的波塞多纽则将诗的形式和内容结合起来给诗下定义：

波塞多纽在他的论文《论风格》中，将诗的用语定义为是韵律和节奏的用语，因此就自动地避免了散文的特征。

---

[1] 鲍桑葵：《美学史》，第100页。

……要是这些诗的用语是有意义的，并包含叙述或表现人和神的事情，它就是诗。[1]

这样也就将强调形式和强调内容（题材）的两种对立的观点统一了起来。从外在修辞上讲，诗是一种有韵律和抑扬顿挫的节奏的语言，这样就和散文区别了开来。从内容上讲，诗是有意义的，并包含叙述或表现人和神的事情的，这样也就和一般的韵文区别了开来。

波塞多纽的这种见解，在斯多亚学派中并非是偶然的。晚期斯多亚学派主要代表塞涅卡记载到，早期斯多亚学派第二任领袖克莱安塞也有类似的主张：

事实上，用克莱安塞的"比喻"，正像我们吹出的呼气，通过长而窄的喇叭管，最后从喇叭口释放出来产生出一种更为清晰的音调那样，我们的意义也是被诗行形式的严密限制所净化了。[2]

也就是说，通过"诗行形式"，所要表达的"意义"（即内容），人可以得到净化。晚期伊壁鸠鲁学派的成员菲罗德谟，也曾记载到克莱安塞相类似的见解：

1　第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第7卷第60节。这里的译文系根据希克斯的英译文译出。如根据收入塔塔科维兹《古代美学》第1卷中的英译文，则可译为："正如波塞多纽在论文《论表现》导言中说的，诗是具有韵律和节奏的言语，由于其美化的外观而与散文不同……诗是充满表现人和神的事情的意义的作品。"

2　塞涅卡：《致卢齐利乌书简》，第108封书简第10节。

> 克莱安塞说，诗和音乐的形式更好一些：一篇哲学论文，确实能很好地表现神和人的内容，但它缺乏合适的词语来表现神的伟大。因此，悦耳的声音和节奏在达到关于神的内容的真实方面是无与伦比的。①

这里依然表明诗是内容和形式的统一，但也表明诗的形式对所表述的内容具有积极作用。但同一个菲罗德谟在另一则记载中提到，斯多亚学派认为诗的美取决于其内容："人们（指斯多亚学派——引者）说，包含着智慧的思想的诗是美的。"②

根据这些不同来源、不同时期的有关记载，足以表明，斯多亚学派在有关诗的理论上，一贯强调内容和形式的统一。

二 音 乐

当时在音乐理论上，出现了以斯多亚学派为代表的，对音乐的理性的解释，同以伊壁鸠鲁学派为代表的非理性的音乐解释之间的争论，这场争论被认为是"古代美学中最后一次重大的辩论"③。

这场辩论具体表现在，对音乐的鉴赏是建立在理性的基础上，还是建立在感性的情感的基础上，音乐究竟是出之于深思熟虑，还仅仅是审美快感的体验。原先毕达哥拉斯学派就持前一种

① 菲罗德谟：《论音乐》，第28章第1节。

② 菲罗德谟：《论诗歌作品》，第5章。

③ 转引自塔塔科维兹《古代美学》第226页。

观点，将音乐更多地与数学联系起来，强调音乐的理性的特征，从而认为音乐的鉴赏是客观的。智者们从主观唯心主义的感觉论出发，从而认为音乐的鉴赏是主观的、非理性的。这点，可以晚期斯多亚学派的爱比克泰德的观点为代表。

阿里安在其记载爱比克泰德言论的第一卷第一章“论我们力所能及和力所不能及的事物”中，就记载到爱比克泰德强调对音乐的鉴赏是建筑在“理性的能力”的基础上的。爱比克泰德声称，音乐所告诉人们的是关于音调的，但是在什么特殊的时候，应该或不应该唱歌和奏乐，音乐就不告诉人们了，那么由什么来告诉人们呢：

> 是那个既沉思其自身又沉思一切其他事物的能力。那种能力是什么？是理性的能力，因为我们发现只有理性的能力能评价其自身——它是什么，它的能力是什么，它的价值是什么——并且能评价其他一切。黄金自己不说话，是谁告诉我们说黄金是美的？显然是那判断事物的现象的能力。那辨别音乐的技艺、语法的技艺等等，证明它们的用处，并显示它们的时宜的又是什么呢？除去这种理性的能力就没有别的了。[1]

这里爱比克泰德这个斯多亚学派成员，明确肯定人们是凭借理性鉴赏、评价音乐的。但他却又认为这种“理性的能力”、“这种最优秀而高尚的能力”是天赋的，是神“放在我们自己的能力之中，

---

[1] 阿里安：《爱比克泰德道德论集》，第1卷第1章第4—6节。

但是一切其他的东西，神们并未曾放在我们自己的能力之中”[1]。这种观点，与他在认识论上认为“预拟概念”是天赋的观点是一致的，认为人们正是凭借这种天赋的“预拟概念”去评判具体事项的。

古希腊对音乐究竟是模仿的艺术还是性格的艺术，历来是有争议的。比较而言，由于性格论是与伦理道德观相联系，所以长期以来占到主导地位。所谓音乐的性格论，根据塞克斯都·恩披里柯的记载：

> ……某一种悦耳的歌曲，在灵魂里产生庄严而高尚的动机，而另一种悦耳的歌曲，在灵魂里产生卑劣而可耻的动机。这样的歌曲，音乐家们通常称之为性格，因为它们形成了性格。[2]

古希腊的毕达哥拉斯学派和柏拉图等都持性格论。当时希腊世界的音乐，各地区的音乐有它的特殊风格和特殊的伦理性质，如(1)吕底亚式、(2)伊奥尼亚式、(3)多利斯式、(4)弗里基亚式等。它们各有特点。这些，在本卷第八章第六节中具体讨论过了。

斯多亚学派由于强调文艺的社会作用，在音乐问题上也是持性格论观点的，强调音乐对性格的影响。可以早期斯多亚学派的巴比伦的第欧根尼为代表，他曾声称：

> 忿怒、欢乐和悲哀的体验是共同的，因为这种性格就居

---

① 阿里安：《爱比克泰德道德论集》，第1卷第1章第7—8节。

② 塞克斯都·恩披里柯：《驳数理学家》，第6卷第48节。

于我们的内心，而不是外在我们的事物。音乐也属于这些共同的体验，因为所有的希腊人和野蛮人，我们可以说，在生命的各个阶段上，都热爱它。每个儿童的灵魂在获得理性前，都屈服于音乐的力量。[1]

以第欧根尼为代表的这种性格论，遭到持音乐模仿论的伊壁鸠鲁学派的菲罗德谟的指名批评。菲罗德谟从音乐模仿论出发，认为音乐和灵魂之间并无特殊联系，进而认为音乐与道德伦理行为间并无联系，并反对对音乐的神秘解释。

1 菲罗德谟：《论音乐》，第8节。

第十章　伊壁鸠鲁学派

由“最伟大的希腊启蒙思想家”[1] 伊壁鸠鲁(Epicurus,公元前 341—前 270)于公元前 306 年在雅典创立的伊壁鸠鲁学派(又名花园学派),一直存在到公元四世纪,学生来自欧、亚、非三洲,是与斯多亚学派、怀疑学派鼎立的,晚期希腊—罗马的三个主要哲学学派之一。它比其他哲学学派存在的时期要长,前后共达七百年左右,是整个晚期希腊—罗马哲学中最重要、影响最大的学派之一。[2]

第一节　伊壁鸠鲁学派的沿革

整个晚期希腊—罗马哲学总的来讲,是没落的,连伊壁鸠鲁也不能例外,而且“在伊壁鸠鲁那里获得充分的、客观化的

---

① 马克思:《德谟克利特的自然哲学和伊壁鸠鲁的自然哲学的区别》,《马克思恩格斯全集》第 40 卷第 242 页。

② 策勒:《斯多亚学派、伊壁鸠鲁学派和怀疑论学派》,第 393 页,《剑桥古代史》第 7 卷,第 231—234 页。有的记载认为,伊壁鸠鲁学派一直存在到公元六世纪。

表现"[1]。但也正如马克思所指出的那样，比较而言也只有伊壁鸠鲁学派还有生命力："这是哲学的狂欢节，它像犬儒主义者那样装出一副狗相，像亚历山大里亚派那样穿起祭司的法衣，或者像伊壁鸠鲁派那样披上芬芳的春装。"[2]

伊壁鸠鲁学派是在与斯多亚学派同样的背景下产生和形成的，他们面对的几乎是同样的问题。这点，正像塔恩揭示的那样：

> 伊壁鸠鲁和芝诺的这两种新哲学，都是亚历山大缔造的新世界的产物，首先感觉到的是，一个人不再仅仅只是他的城邦的一部分，他是一个个体的人，这样的一个人，需要新的指导。[3]

当然，尽管这两个学派有不少共同之处，但他们在一系列重大问题上却是根本对立的。正因为这样，斯多亚学派受到当时的统治阶级及其知识界的欢迎，把它看作是"指引航行"的导航星；而伊壁鸠鲁学派则遭到统治阶级及其知识界的剧烈反对，横加指责，甚至不惜造谣中伤，直到后世才获得理解和同情。对此，英国剑桥大学的学者安格斯就曾指出过：

> 这个学派从一开始就不受政府欢迎，无论是在雅典还是在罗马都是这样，并且受到学问渊博的人士的卑视（西

---

① 马克思：《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》，《马克思恩格斯全集》第40卷第63页。

② 马克思：《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》，《马克思恩格斯全集》，第40卷第135—136页。

③ 塔恩：《希腊化文化》，第327页，伦敦1950年。

塞罗:《图斯库兰的谈话》,第1卷第77节),并且总是不恰当地被与它的对手相比较。但是,从科学的时代开始,而不是从信仰的时代开始(原来以信仰为基础的社会已经动摇了),伊壁鸠鲁赢得较好的理解和更大的同情。①

正是伊壁鸠鲁学派把罗马帝国的开国皇帝奥古斯都,仅仅看作是人而不是神化的人②,因而遭到以柏拉图学园、斯多亚学派、新毕达哥拉斯学派等为代表的唯心主义派别的剧烈反对。而伊壁鸠鲁也正是在继承以德谟克利特为代表的原子唯物论的同时,与斯多亚学派、怀疑论学派、昔勒尼学派、犬儒学派的斗争中"发展为无神论的唯物主义"③。

伊壁鸠鲁学派的发展和斯多亚学派一样,大体经历了早期、中期、晚期三个阶段。但是,整个学派的学说基本上保持伊壁鸠鲁制定的体系的内容。

一 早期伊壁鸠鲁学派

伊壁鸠鲁于公元前306年,在雅典的一座花园创立了自己的独立的学派,接着就广收门徒和制定、传播自己的学说。伊壁鸠鲁所创建的学校,不仅第一次接纳妇女,而且还欢迎奴隶入学,他本人深受这个团体的欢迎,并在当时享有盛名,"朋友

---

① 《剑桥古代史》,第7卷第248页。

② 罗斯托夫采夫:《罗马帝国社会经济史》,上卷 第71页,商务印书馆1985年。

③ 恩格斯:《布鲁诺·鲍威尔和早期基督教》,《马克思恩格斯全集》第19卷第329页。

就遍及所有城邦"[1]。在当时就是堪与柏拉图学园、亚里士多德吕克昂相匹敌的伟大哲学学校。[2] 伊壁鸠鲁和他的团体的成员一起过着简朴平静的生活，过去对他们的种种攻击，纯属无稽之谈。[3]

伊壁鸠鲁的著作有三百卷之多，其中《论自然》等许多重要著作都已佚失。保存下来的著作有：(1)《致希罗多德的信》，主要是讨论自然哲学(物理学)；(2)《致皮索克勒的信》，主要是讨论气象学；(3)《致美诺寇的信》，主要是讨论伦理学；(4)《主要学说》；(5)《梵蒂冈的意见》，以及由沃特基于公元1888年在梵蒂冈的手稿中发现的、伊壁鸠鲁的八十则伦理格言。这些著作，是探讨伊壁鸠鲁及其学派的主要依据。(1)至(4)都保存在第欧根尼·拉尔修的《著名哲学家的生平和学说》中。此外，在塞克斯都·恩披里柯、普卢塔克、塞涅卡、斯托拜乌、亚历山大里亚的克雷芒、西塞罗等的著作中，有许多可供参考的资料和评论，也是研究伊壁鸠鲁及其学派的重要依据。

伊壁鸠鲁学派的成员们普遍认为，伊壁鸠鲁的学说充满真理，对现实生活有直接的吸引力。以致他们认为，如按照其他哲学家的学说，就简直无法生活，因而，坚定地以伊壁鸠鲁的学说作为他们的理论和实践的准则，以后基本上也没有多大的变动。

除了奠基人伊壁鸠鲁以外，早期伊壁鸠鲁学派的另一名重要代表人物是梅特罗多洛(公元前331/330—278/277)，他是伊

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第10卷第9节。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第10卷第1—4节、第13—14节等。

③ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第10卷第17节。

壁鸠鲁最亲密的朋友和学生，西塞罗称他为“几乎是第二个伊壁鸠鲁”[1]。他先于伊壁鸠鲁七年去世。他竭诚拥护伊壁鸠鲁的学说，比伊壁鸠鲁本人更断独地坚持快乐说。一生致力于宣传和维护伊壁鸠鲁的见解，驳斥其他学派的学说，特别是致力于批驳智者高尔吉亚的不可知论和柏拉图的理念论。其他代表人物有：著名的数学家兰萨库斯的波吕埃努，于公元前270年继伊壁鸠鲁担任花园学派哲学学校校长的米提利尼的赫尔玛库，提谟克拉底及其妻子，以及继赫尔玛库担任校长的波吕斯特拉图、希波克利得、狄奥尼修和巴西里得等。

以伊壁鸠鲁为首的早期伊壁鸠鲁学派，除了奠定理论基础外，对美学理论本身并未进行专门讨论。

二 中期伊壁鸠鲁学派

中期伊壁鸠鲁学派主要活动于罗马共和国的晚期。当时正值社会、政治思想上处于骚乱和解体的时代，整个国家陷入长期的内战（公元前133—前31），从而给罗马的国民带来极大的苦难。正如当代著名古代史家罗斯托夫采夫指出的那样，当时“恐怖政策像浪潮一般，内战像痉挛一般，一阵过了，又来一阵，接连不断”[2]。以致整个罗马共和国陷于解体之中，不仅广大民众、奴隶，甚至连上层贵族也是一片绝望。宗教迷信观念盛行，各种东方崇拜，在民众中有巨大影响。在上层知识分子中，怀疑主义思想盛行。因此，柏拉图和亚里士多德的理性主义哲学是他们所难

① 西塞罗：《论目的》，第2卷第28章第92节。

② 罗斯托夫采夫：《罗马帝国社会经济史》，上卷第51、53页。

以接受的，只有斯多亚主义和伊壁鸠鲁主义，比较能符合统治阶级的需要。

中期伊壁鸠鲁学派的主要代表人物有雅典的阿波罗多鲁，别名"著作宏富的人"或"花园学派的巨擘"，撰有著作四百多种，但都已佚失。还有阿波罗多鲁的学生、腓尼基西顿的芝诺（出生于公元前150年左右），亚历山大里亚的两个托勒密，以及与西塞罗同时代的斐德罗斯（约公元前140—前70）等。斐德罗斯曾于公元前88年以前赴罗马传播伊壁鸠鲁学说，并一度担任过花园学派哲学学校的校长。

中期伊壁鸠鲁学派中与美学理论关系密切的是以下三个人：叙利亚古城加达拉的菲罗德谟（约公元前110—约前40/35）、卢克莱修（约公元前98—约前55）和贺拉斯（公元前65—前8）[1]。本章所介绍的伊壁鸠鲁学派的美学思想，主要是指卢克莱修和菲罗德谟的有关理论，至于贺拉斯将在第十三章中进行专门讨论。

菲罗德谟是希腊诗人和伊壁鸠鲁学派哲学家，原在西顿的芝诺的指导下研习哲学，公元前75年迁居罗马，积极地将伊壁鸠鲁哲学传至罗马。同当时罗马权势煊赫的皮索家族关系密切；该家族中后来出任过护民官的卡普尼乌·皮索可能就是他的学生。当时西塞罗就称赞菲罗德谟是学识渊博而可蔼可亲。[2]表明他在公元前55年前后，已是名闻遐迩的人物。除了从事诗歌的

---

① 以下两位学者认为贺拉斯是属于伊壁鸠鲁学派：(1)塔塔科维兹（《古代美学》，第175页）；(2)《不列颠百科全书》1910—1911年第11版第13卷"贺拉斯"条目的作者。

② 西塞罗：Pisonem，28.6888。

创作外，主要是传播希腊哲学，尤其是伊壁鸠鲁学派的哲学，撰写过篇幅在十卷以上的《希腊思想家学说纲要》，内容涉及心理学、神学、逻辑学、美学、修辞学等。在这些著作中，他剧烈反对斯多亚学派和亚里士多德漫步学派的观点。尤其值得注意的是他的有关文艺的理论，把文艺看作是独立于道德、逻辑、心理的自主活动，认为文艺不是取决于它的内容，而是取决于它的美学价值。这些观点，无疑是与历来占到主导地位的希腊古典美学理论相对立的。他尽管在哲学上缺乏创造性，但他有志于影响当时罗马最有影响的杰出人物，实际上也的确影响了当时聚居于赫库拉涅翁和那不勒斯的贵族青年。他的著作原已全部佚失，后来随着对赫库拉涅翁的皮索家族的别墅的发掘，已获得若干残篇。

卢克莱修是与菲罗德谟同时代的、罗马共和国时期伊壁鸠鲁学派唯物主义者，战斗的无神论者和伟大的诗人。确切的生卒年月和生平活动不详。唯一的有争议的记载是，古代基督教圣经学家和拉丁教父圣哲罗姆（约公元342—420）的《编年纪》中的一则记载，在公元前94年项下记载到："诗人提图斯·卢克莱修出生于该年，他由于服用春药的反应而神经错乱，他在神志清醒期间撰写了若干卷作品，由西塞罗加以订正，四十三岁那年自杀身亡。"① 一般认为，这项记载纯属出于宗教的原因的污蔑不实之辞，显而易见，神经错乱的人是不可能撰写《物性论》那样伟大的长篇哲理诗的，在西塞罗的著作中也找不到相应的有关记载。关于他的生世，至少有四种不同的说法：罗马卢克莱修贵族家

① 根据收入"西方名著丛书"第12卷《卢克莱修、爱比克泰德、马可·奥勒留著作集》，第IX页。

族，奴隶，自由民或庞培城附近的地主家庭。[1]

他所撰写的《物性论》，是古希腊罗马流传至今的唯一完整而系统的哲学长诗，用的是六音步无脚韵体裁，全诗共计七千余行。诗人生前可能来不及润色加工，去世后，可能由西塞罗订正。《物性论》不仅由于思想内容，而且在艺术创作上也是一部出类拔萃的伟大作品，可以和罗马另一大诗人维吉尔(公元前70—前19)的史诗《埃涅阿斯纪》相媲美。马克思在他的博士论文，以及为写博士论文而准备的笔记中，高度颂扬卢克莱修其人和这部作品是"朝气蓬勃的、大胆的、富有诗意的世界主宰者……勇敢的、雷鸣般的诗歌的人"[2]，"是一位真正的罗马史诗诗人。"[3]

卢克莱修在这部伟大的史诗中，继承了以伊奥尼亚学派为代表的古希腊唯物主义传统，并从伊壁鸠鲁的观点出发，总结了古代的自然哲学，与之同时，重申了伊壁鸠鲁的学说的权威。就文艺理论而言，卢克莱修从进化的观点阐述了文艺的起源及其发展、模仿说和有关音乐和诗的理论等。

三　晚期伊壁鸠鲁学派

晚期伊壁鸠鲁学派(公元一世纪—四世纪)，又称罗马帝国时期伊壁鸠鲁学派。

---

① 《牛津古典辞典》，第516页"卢克莱修"条目。

② 马克思：《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》，《马克思恩格斯全集》第40卷第111页。

③ 马克思：《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》，《马克思恩格斯全集》第40卷第123页。

根据《新约·使徒行传》的记载，公元一世纪时期，至少在雅典等地，伊壁鸠鲁学派和斯多亚学派仍占有相当大的优势。后来于公元95年左右，与其他学派一起，遭到罗马皇帝图密善（在位公元81—96）取缔；直到罗马皇帝、哲学家马可·奥勒留时期，伊壁鸠鲁学派同斯多亚学派、柏拉图学派、亚里士多德漫步学派一起，又得到广泛传播，一直存在到四世纪。

晚期伊壁鸠鲁学派的主张，一方面成为统治阶级进行无节制享乐的辩护词，把伊壁鸠鲁的学说篡改得面目全非，由此带来了一系列消极的后果。另一方面又滋长起悲观厌世的内容。结果，它的位置被新毕达哥拉斯学派和新柏拉图学派所替代，整个学派的发展基本上告一段落。

第二节 启蒙思想

伊壁鸠鲁学派重视哲学探讨，并把它与人的幸福自由相联系起来。伊壁鸠鲁声称，“为要获得灵魂的健康”，青年人和老年人都应该研究哲学；[1] 认为，只有研究哲学，才能“获得真正的自由”[2]。

以伊壁鸠鲁为代表的这种启蒙哲学体系，大体上是由准则学、物理学、伦理学三部分组成，而无神论在其中占到突出地位。

---

① 伊壁鸠鲁：《致美诺寇的信》，见《著名哲学家的生平和学说》第10卷第122节。

② 塞涅卡：《书简第八》，第24节，根据《马克思恩格斯全集》第40卷第153页。

一　准　则　学

伊壁鸠鲁在他已经佚失的著作《准则学》中，讨论了传统的逻辑学和认识论问题，即认识的来源、认识的形式、认识的真理性的标准等问题。因此，一般把伊壁鸠鲁的准则学，理解为是他的逻辑学和认识论。这在他的体系中占有重要地位，是他的整个体系的引论。[①] 这种唯物主义感觉论的认识论的基本内容是：

第一，认识来源于对"确实存在"的客观事物的感觉—知觉。伊壁鸠鲁要为自己的道德伦理观点寻找科学根据，因为生活中的一切都涉及到快乐或痛苦的感觉，从而致力于研究感觉—知觉。声称，认识的首要的根本准则是感觉，如果你排斥一切感觉，你就连所指称的标准也不会剩下，你就会没有用来判定你所斥责的错误判断的东西。[②]因此，人们永远要以感觉和感触为根据，只有这样才会获得最可靠的确信的根据。[③]这种感觉不是天赋的，而是来自确实存在的客观事物。声称：感觉所感知的东西确实存在的这一状况，保证了感性知觉的真实性。人们能听到、看到的是确定无疑实实在在的事实，因此，"某物是真实的"和"某物存在着"这两种判断是没有差别的。强调，先有客观存在的对象，然后才有来自客观事物的感觉，因为，"不存在的东西是不会引起运动的"[④]。

第二，继承了以恩培多克勒和德谟克利特为代表的唯物主

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第10卷第29—30节。

②③④ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第10卷第86、63、27节。

义流射影像说，以此来说明感觉的产生。伊壁鸠鲁声称，视觉是由于客观存在物的影像流入眼睛所造成的，与外物在颜色、形状上相似的影像，按照它们各自的大小，进入我们的感官或心灵。听觉也是从对象跑出的一种流，这类对象就是说话、发声、发噪音或以任何其他方式引起听觉的对象。伊壁鸠鲁的这种流射影像说，和恩培多克勒的流射说、德谟克利特的影像说一样，是一种素朴唯物主义的反映论。

第三，强调感觉—知觉在认识中的作用，但并未因此无视概念(即"预想"、"预拟概念")的作用。强调，来自感觉—知觉的概念，是进行考察和怀疑等所必要的。在伊壁鸠鲁看来，概念是在感性知觉的基础上产生的，它绝对不是什么先验的天赋观念。伊壁鸠鲁所讲的这种"预拟概念"(prolepsis)[①]，是表示一种与直接感觉不同的对于外部事物的知识。它的内容完全来自我们先前获得的对这类对象的感觉和知觉，人们将这些感觉和知觉储存在记忆中，并用词语把它们确定和保持下来。当人们一说到某个词时，心中就马上能唤起关于这类事物的一个感性知觉形象；当人们当下遇到某个对象时，就能立刻联系到这个形象而给它一个名称。但因为这个词语储存的感性知觉形象对于这类事物的所有个体有一种普遍适用性，它就超出了感性认识，进入了理性认识范围，成为人们进行思考、判断和发表意见的依据。[②]

第四，感觉是真理的标准。伊壁鸠鲁在肯定感觉的来源的同

---

① 也有主张译为"先前储存的观念"，见杨适《伊壁鸠鲁》第119页，台湾东大图书公司1996年。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和著作》，第10卷第33—34节。杨适：《伊壁鸠鲁》，第121页。

时，就进一步肯定感觉是认识的真理性的标准。声称，谬误来自推理、意见或判断，但得到感觉证明的推理、意见、判断却是真理。"如果你排斥一切感觉，你就连所指称的标准也不会剩下，你就会没有用来判定你所斥责的错误判断的东西了。"① 但是，感觉的来源虽是客观的，而作为人这个主体的感觉却是主观的。而且客观存在的事物是处在永恒变化之中的，进行认识的主体（人）所获得的感觉同样也处于变化之中，同时也受到主体的种种变化的影响，所以把主体的感觉作为鉴别认识的真理性的标准，就必然导致伊壁鸠鲁的"真理的标准是主观的"②。

总之，伊壁鸠鲁在认识论领域，继承德谟克利特和恩培多克勒的观点，提出了流射影像说，肯定事物是在人的意识之外，而且不依赖于人的意识而存在。在此基础上承认认识来自客观事物对感官发生作用而产生的感觉，同时，又承认在感觉的基础上形成的概念（"预拟概念"）的必要性。因此，伊壁鸠鲁可以说是完成了古希腊哲学中的素朴唯物主义反映论。但他把感觉看作是检验真理性的标准，则是片面的和错误的，有导致主观唯心主义的可能，这也正是他的哲学的素朴性的局限性。

二　物　理　学

伊壁鸠鲁重视感觉，所以也就强调从事考察自然，③ 认为没

① 伊壁鸠鲁：《主要学说》第 26 则；见《著名哲学家的生平和学说》第 10 卷第 147 节。

② 策勒：《斯多亚学派、伊壁鸠鲁学派和怀疑论学派》，第 406 页。

③ 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第 10 卷第 37 节；第 10 卷第 143 节；第 10 卷第 78 节。

有自然科学就不能得到无忧无虑的快乐[1];因为,只有自然科学才能"确切地发现最基本的事实的原因",了解各种存在物的本性,"了解其他一切与我们的幸福所必需的精确知识有关的东西"[2]。由此可见,伊壁鸠鲁是把物理学的研究,同他的道德伦理学说,特别是快乐说紧密地结合在一起的。而贯穿在物理学(自然哲学)研究之中的,是对偶然的认识,并认为由此才能获得意志的自由。这点,不仅是他的物理学的中心思想,而且是"伊壁鸠鲁占支配地位的范畴"[3]。

从物理学内容上来说,伊壁鸠鲁"尊重德谟克利特"[4],并继承和发展了德谟克利特的唯物主义的原子论学说。

第一,原子和虚空是万物的本原(始基、原理)。伊壁鸠鲁和德谟克利特一样,认为万物的本原是原子和虚空。声称,如果没有称之为"虚空"、"地方"以及"不可触的本体",物体就会没有存在的地方,没有运动的场所,没有像我们所见那样的物体运动。而物体归根结蒂是由原子构成的。因为,物体中有些是复合物,有些则是构成复合物的东西,构成复合物的东西就是"不可分的东西",并且是不变的。由于一切存在的东西不能被消灭而成为不存在,所以复合物分解到最后,就是某种固定不变的、不可分解的东西,即原子。所以,原子是构成万物的本原:"它们的本性是完全坚固,用任何方法都不能把它们分解成部分。所以毫无疑问,本原必定是不可分的有形体的存在

---

①② 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第10卷第37节;第10卷第143节;第10卷第78节。

③ 马克思:《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》,《马克思恩格斯全集》第40卷第130页。

④ 普卢塔克:《驳科洛特斯》,第1108节。

物。"[1] 从宏观来看，由无限的原子构成的宇宙也是无限的，虚空也是无限的。并制定了有相当说服力的逻辑论证。这正如公元五世纪时的作者斯托拜乌所记载的那样："伊壁鸠鲁(断言)，原子在数量上是无限的，而虚空在范围方面是无限的。"[2]

第二，重量。德谟克利特说原子有两种属性：大小和形状。而伊壁鸠鲁则加上第三种属性：重量。[3] 德谟克利特认为，原子是没有重量的，它们是由于彼此的冲击而在无限的空间中运动起来的，并且宣称只有一种运动，即振动。[4]伊壁鸠鲁则认为，物体在重量的作用下运动，这是一种必然性："我们要认定原子除了形状、重量、大小以及必然伴随着形状的一切以外，并没有属于可知觉的东西的任何性质。"[5] 正因为他提出了重量，才能更好地解释由原子构成的物体的量和体积，这是只有大小、形状的原子所无法说明的。

第三，原子的运动和偏斜。伊壁鸠鲁认为，原子在虚空中有三种运动：一种运动是直线式的下落；另一种运动起因于原子偏离直线；第三种运动是由于许多原子的互相排斥而引起的。西塞罗就认识到伊壁鸠鲁的原子偏离直线的观点有重大意义：伊壁鸠鲁"这位头脑敏锐的人又突然想起，如果一切原子——像我所说的那样——都是从上往下坠，那么一个原子就始终不会和另一个原子相碰"。并以此来说明，"由此就产生了原子之间的缠

---

① 伊壁鸠鲁：《致希罗多德的信》，《著名哲学家的生平和学说》第10卷第41节。

② 斯托拜乌：《文摘》，第1卷第38节。

③④ 艾修斯：《物理学家的意见》，第1卷第3章第18节。

⑤ 伊壁鸠鲁：《致希罗多德的信》，见《著名哲学家的生平和著作》第10卷第54节。

结、结合和凝聚，结果就形成了世界、世界的一部分和世界所包含的一切东西……”[①] 伊壁鸠鲁正是以此抵制必然强调偶然，其原因正如他自己在《致美诺寇的信》中所解释的那样：只有循此才能解释善恶、反对命运，解释意志自由、反对迷信。他自己不信有些人拿来当作万物之主的那个命运，认为人拥有决定事变的主动力量，把一些事物归因于必然，一些事情归因于机遇，一些事情归因于自己。因为，必然取消了人的责任，而机遇又不是经常的，而人们的行动是自由的，这种自由就形成了人承受褒贬的责任。这样，对于死亡也就完全没有恐惧，能正确地思考自然所规定的目的，能领会到主要的善是容易图谋和容易完成的，而最大的恶只能于短期内持续，并且只能造成顷刻的痛苦。[②] 由此可见，原子偏离直线说在伊壁鸠鲁的整个体系中占有重要地位，不仅是为他的物理学，而且也是为他的快乐主义的伦理学和战斗的无神论作论证的，所以是他的启蒙思想的重要组成部分。

三 伦 理 学

伊壁鸠鲁坚持感觉论的准则，所以在伦理学中主张快乐论的幸福论。物理学是为了克服达到幸福之路的种种偏见，伦理学则是从正面阐述幸福的本性以及达到幸福的途径。

第一，快乐是最高的善。伊壁鸠鲁认为，只有可感个体事物才是存在的，所以在道德伦理领域中，个体的感觉是衡量德性的

---

① 西塞罗：《论最高的善和恶》，第1卷第6章。转引自《马克思恩格斯全集》第40卷第263页。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第10卷第133—134节。

标准，个体的幸福是人类一切活动的依归，唯一的无条件的最高的善是快乐，痛苦是无条件的恶：

> 快乐是幸福生活的开端和目的。因为我们认为幸福生活是我们天生的最高的善，我们的一切取舍都从快乐出发。我们的最终目的乃是得到幸福，而以感触为标准来判断一切的善。①

但也并非每一种快乐都是值得追求的，衡量、取舍快乐的标准是善，当某种快乐会给我们带来更大的痛苦时，就要放弃许多快乐。反之，有许多痛苦比快乐还好。正因为这样，虽然每一种快乐都是善，然而并非每一种快乐都值得选取，正如每一种痛苦都是恶，却并非每一种痛苦都应当避开。②他并进一步申述，快乐是与美德不可分的，美德是为了快乐而树立的，它本身就产生快乐。因此，伊壁鸠鲁不是一味追求享乐拒绝痛苦，有时会拒绝享乐，甚至寻求痛苦，要是这种享乐会招致悔恨的后果，要是忍受小苦而得以避免大苦的话。③ 他把知足看作是大善，他所讲的快乐的具体内容是：面包和水就能给人以极大的快乐，养成简朴的生活习惯，是增进健康的一大因素，不挑剔生活必需品等。与之同时，激烈反对放荡者的快乐或肉体享受的快乐，竭力反对醇酒、妇人和迷恋娈童。④ 他所追求的最高幸福是，肉体无痛苦和

---

①② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第10卷第129、130节。

③ 塞涅卡：《论哲人的宁静》，第1卷第582节。见《马克思恩格斯全集》第40卷第149页。

④ 伊壁鸠鲁：《致美诺寇的信》，见《著名哲学家的生平和学说》第10卷第131—132节。

灵魂得宁静而已：

> 因为肉体的健康和灵魂的宁静乃是幸福生活的目的。就是为了达到这个目的，我们才竭力以求避免痛苦和恐惧。[①]

由此表明，伊壁鸠鲁所追求的幸福、快乐，是一种有节制的简朴生活。他声称："只要有了面包和水，他就准备同任何人辩论什么是幸福。"[②] 此外他还认为，只有具备了理性认识、自然科学的知识，才能享受无疵的快乐。[③]

第二，哲人理想。哲人概念是整个晚期希腊—罗马哲学中占统治地位的第二个重要概念（第一个占统治地位的概念是"寻求一个真理的标准"）。伊壁鸠鲁认为这种永远幸福的哲人的特征是：他的欲望是有限度的，对于死亡无动于衷，对不朽的神毫无畏惧地抱有正确的看法，他会毫不犹豫地（如果这样更好的话）离开人世。由于有这样的精神状态，他总是生活在快乐之中，因为他无时无刻不感到快乐多于痛苦。实际上，哲人总是以感激的心情回忆起过去并把握住现在，意识到现在是多么有意义和愉快。他不听命于未来，而是泰然自若地等待着未来，并享受现在，即便遭到痛苦，也不会使哲人感到悲多于欢的这等剧烈程度。[④] 伊壁鸠鲁和斯多亚学派一样，把灵魂的宁静看作是哲人的理想

---

① 伊壁鸠鲁：《致美诺寇的信》，见《著名哲学家的生平和学说》第10卷第128节。

② 斯托拜乌：《论适度》，转引自《马克思恩格斯全集》第40卷第157页。

③ 伊壁鸠鲁：《主要学说》，见《著名哲学家的生平和学说》第10卷第142节。

④ 西塞罗：《论最高的善和恶》，第1卷第19章第62节。

境界，但是在选择如何达到这种宁静的途径上两者是根本对立的。伊壁鸠鲁说："哲人不关心国家大事，除非发生什么特殊情况。"[①] 斯多亚学派的奠基人芝诺则认为："哲人要关心国家大事，除非有什么情况阻碍他。"[②]也就是说，伊壁鸠鲁是由于消极的内在动机而力求达到宁静，芝诺则是由于外向的原因而导致到宁静。这正是他们代表不同政治集团的利益的具体表现。身为雅典公民的伊壁鸠鲁，面临的是祖国雅典正处在马其顿王国统治的威胁下，从而对现实采取消极反抗的态度。而斯多亚学派则反映正在兴起的希腊化国家上层统治集团的利益，致力于打破传统的城邦奴隶制，缔造大的君主制奴隶制国家，所以提倡哲人干预生活，积极关心国家大事。伊壁鸠鲁强调的是，对外界要能保持自己的宁静，这样才能把一切可能的东西，变成对自己友好的东西，才能把一切不可能的东西，看作与自己无关的东西。[③]

总之，希腊哲学从包括伊奥尼亚学派的自然哲学家开始，就不断地涉及到哲人形象这个概念，它同样也是伊壁鸠鲁学派、斯多亚学派和怀疑论学派的哲学的探讨对象。伊壁鸠鲁的"哲人"体现了他是在消极地逃避现实世界。要是说，世界主义和个人主义的思潮渗透到希腊化时期的所有哲学学派的体系，而斯多亚学派较多地体现了世界主义的话，那么伊壁鸠鲁学派就较多地体现了个人主义，把自己与整个社会隔离开来孤立起来，对整个社会和人类采取否定的态度，把人看作是孤立的、自足的、自我中心的个人，以代替原先的在城邦中才能得到自足的人的概念。

---

①② 塞涅卡：《论哲人的宁静》，第1卷第30章第574节，转引自《马克思恩格斯全集》，第40卷第154页。

③ 伊壁鸠鲁：《主要学说》，见《著名哲学家的生平和学说》第10卷第145节。

正是这种消极遁世的自我中心的人生观，决定了伊壁鸠鲁本人和早期伊壁鸠鲁学派对人类所创造的文学艺术不感兴趣，进而也不积极去探索与审美有关的问题。这种情况到了以菲罗德谟、卢克莱修、贺拉斯为代表的中期伊壁鸠鲁学派，才有了明显的变化。

四 无 神 论

伊壁鸠鲁作为伟大的希腊启蒙思想家，表现在有关神、天命、预言、灵魂、死亡等一系列问题上，是与宗教神学化了的斯多亚学派根本对立的。

伊壁鸠鲁的无神论是建立在他的物理学、特别是原子本原说上的。西塞罗在《论最高的善和恶》中，正是这样记载的：伊壁鸠鲁认为最有意义的是关于自然的学说，一旦认识了万物的本性后，就从迷信中解放出来，摆脱对死亡的恐惧和由于不认识存在的东西而引起的烦恼，可怕的幽灵往往正是由此产生的。①

第一，提出激进、启蒙的无神论。伊壁鸠鲁不是否认神的意义上的无神论者，而是在剥夺神对人的干预意义上的无神论者。他在《主要学说》的一开始就明确指出，神对一切都是不加干预的：

> 凡是幸福和不灭者（指神——引者），自身既无烦恼，也不使任何他物烦恼；因之也不受忿怒和偏爱之情拘束，因为这些情感只存在于弱者中。②

① 西塞罗：《论最高的善和恶》，第1卷第19章第63节。

② 伊壁鸠鲁：《主要学说》，见《著名哲学家的生平和学说》第10卷第139节。

正如塞涅卡所记载的那样:伊壁鸠鲁的神并不滥赐恩惠,他无牵无挂,对人们毫不关心,甚至不理睬这个世界,神对恶行和善行都无动于衷。[①] 也正因为这样,西塞罗当时就清楚地揭示出,这样一来伊壁鸠鲁也就从根本上取消了宗教:伊壁鸠鲁"把宗教连根拔去了,因为他从神排去了最神圣的东西,即仁慈和福利。西塞罗说:倘若人们从神灵受不到什么好处,也不能期待什么好处,那又怎能去尊敬他们呢"[②]? 伊壁鸠鲁是真正的名副其实的无神论者。因此,马克思和恩格斯高度评价了伊壁鸠鲁:

> 他正是古代真正激进的启蒙者,他公开地攻击古代的宗教,如果说罗马人有过无神论,那末这种无神论是由伊壁鸠鲁奠定的。因此卢克莱修歌颂伊壁鸠鲁是最先打倒众神和脚踹宗教的英雄;因此从普卢塔克到路德,所有的圣师都把伊壁鸠鲁称为头号无神哲学家,称为猪。[③]

普卢塔克等的谩骂,恰恰从反面证明了"伊壁鸠鲁是最伟大的希腊启蒙思想家"[④]。

第二,否认天命和预言术。基督教早期希腊教父、亚历山大

---

① 塞涅卡:《论善行》,见《马克思恩格斯全集》第40卷第155页。

② 费尔巴哈:《宗教本质讲演录》,见《费尔巴哈哲学著作选》下卷第558页,商务印书馆1984年。

③ 马克思、恩格斯:《德意志意识形态》,见《马克思恩格斯全集》第3卷第147页。

④ 马克思:《德谟克利特的自然哲学和伊壁鸠鲁的自然哲学的差别》,见《马克思恩格斯全集》第40卷第242页。

里亚的克雷芒(约公元150—约215)就提到过:使徒保罗警告的哲学就是伊壁鸠鲁哲学,说"这种哲学几乎连天意之类的东西都没有幻想过"[①]。因为,伊壁鸠鲁指出过,只相信命运也就是只相信必然,也就从根本上否认偶然,否认偶然也就是否认遵从理性,否认经过正确地深思熟虑的行动获得成功。伊壁鸠鲁的这种分析无疑是正确的,顺从命运的结果,就是抹煞理性,否认人的主观能动性。基于同样的理由,他也否认预言术,认为预言术是不存在的,要是存在的话,我们就无力改变正在发生的事情。[②]既然命运和预言术都是不可能的,那么人们也就不应该去相信无知的老妖婆,不应该崇拜祭司、预言家、算命者、占卦者和释梦者。

第三,对灵魂和死亡作出唯物主义解释。伊壁鸠鲁继承和发展了德谟克利特的原子论的灵魂观:(1)灵魂这种原子合成物,是一种有机的复合物;(2)灵魂原子遍布肉体,被以某种方式为结构的其余部分所包住;(3)还有"没有名称的元素"的原子,比其他原子更精微,更光滑,活动起来更灵活,[③] 由此造成了感觉运动。[④]正因为这样,对死亡就无所畏惧了。他强调,死亡对人是毫无关系的:"死亡对于我们无干,因为凡是消散了的都没有感觉,而凡无感觉的也就是与我们无干的。"[⑤] 所以,生活中也就没有什么可怕的东西,理由是:"当我们存在之时,死亡不存在,而

---

① 转见《马克思恩格斯全集》第40卷第197页。

② 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第10卷第134节。

③ 第欧根尼·拉尔修:《著名哲学家的生平和学说》,第10卷第63节;艾修斯:《物理学家的意见集成》,第4卷第3章第11节。

④ 艾修斯:《物理学家的意见集成》,第3卷第262、281节。

⑤ 伊壁鸠鲁:《主要学说》,见《著名哲学家的生平和学说》第10卷第139节。

死亡来到之时，我们已经不存在了。"①

第三节　文明和文艺的起源

卢克莱修对伊壁鸠鲁看作为整个思想体系的核心的伦理观点、特别是快乐论，并没有进行独立系统的探讨，但对人类社会的起源和发展，却描绘出了一幅宏伟的进化的图景，其瑰丽的程度是古代任何诗人和思想家所无法比拟的。它尤其是与古希腊传统的荷马(《伊利亚特》)、赫西奥德(《工作与时日》)、柏拉图(《国家篇》)等提出的社会退化观——认为人类相继从黄金时代，逐步退化到银、铜和他们各自生活在其中的铁器时代——是根本对立的。值得注意的是，他从整个人类社会进化的历程中，去探讨文艺及其各种形式的起源和发展。尤其值得注意的是，他不是从人的主观的因素中，而是自发地从客观的物质因素中，去寻找人类社会和文艺赖以发生和发展的原因。

一　文明的起源

卢克莱修认为，人类生活于其中的世界并不是固有的，它是在时间中产生出来的，像躯体的构成一样，逐步出现天、地、日、月和生物，发展到一定阶段归于破坏。在这个过程中，始终是没有神灵干预的。在生物中，最先出现植物，然后相继出现动物和人类。

① 伊壁鸠鲁：《致美诺寇的信》，见《著名哲学家的生平和学说》第10卷第125节。

人类最先进入的是野蛮时期。其时，人类从事狩猎，只能从自然界获得现成的食物、衣着和居住的洞穴，其时苦于应付野兽的袭击。野蛮时期，人类崇尚体力和美德。[①]

接着，人类进入文明时期，获得了火、衣服等，出现了家庭生活，与邻居结成朋友。其间出现了语言、火的使用，以及建立在契约基础上的城市和土地的分配，接着随着贵金属黄金的出现而陷入混乱，最后随着冶炼的发展而铜铁的使用，使人类进入农耕社会。

首先是火的使用，从而建立新的生活方式。卢克莱修高度评价火的使用在人类社会发展中的积极作用。人从大自然获得使用火的能力："最初把火带到地上给人类的是闪电；并且，从那里开始，热焰就散布到所有的地方。"[②] 接着，人就开始学会熟食："其次，用火来煮熟食物使它变软，是太阳教给人做的。"[③]当然，卢克莱修并未因此而认识到，熟食肉类将会促使人的脑髓因此得到了比过去多得多的为本身的营养和发展所必需的材料，因此它就能够一代一代更迅速更完善地发展起来。[④] 但他确是认识到火在促进人类社会发展过程中的巨大积极作用。他正是在叙述由火而熟食时，紧接着就吟咏道：

> 渐渐地那些能力较强智慧较多的人，就教会人去用火和其他的新发现来改变他们以前的生活方式。[⑤]

---

① 卢克莱修：《物性论》，第320—325页，商务印书馆1981年。

②③ 卢克莱修：《物性论》，第329、330页。

④ 参看恩格斯《劳动在从猿到人类转变过程中的作用》，《马克思恩格斯全集》第20卷第515页。

⑤ 卢克莱修：《物性论》，第330页。

联系到他所叙述到的，人们可以用火来冶炼金属，以此来制作工具等，[1] 表明卢克莱修确是认识到，火的使用对人类社会发展的巨大作用。

接着是人和人之间的“信约”(convent)的确立。当人类社会已出现火、衣服和固定的居处，并导致到建立家庭生活，并与邻居结成朋友，但语言尚未出现时，彼此只能吃吃地用叫声和手势进行交流，但出于对弱者都应该有的恻隐之心，彼此确立和遵守信约，从而保证了人类社会的存在：“虽然当时完全的和谐还不能得到，但是很大的一部分人都遵守信约，要不然，人类早就该已经完全绝灭，生育也应该不能使人延续到现在。”[2] 卢克莱修的这种信约思想，是伊壁鸠鲁契约思想的继续，表明他既认识到人和人之间由于金钱利害关系等而出现对立(“陷入彻底的混乱”)[3]，又看到彼此间根本利益的一致。

接着是语言的产生。在语言的起源问题上，古代有两种学说，一种是约定论，另一种是自然发生说。卢克莱修不赞成约定论，声称语言不是人为地发明出来的，而是自然发生的。说话的机能正像别的机能一样，是在实际生活中自然发展起来的，正如孩子们和动物使用自己各种不同的机能。所以语言不能是任何人有意识地创造出来然后教给他人的：“因此，如果以为在那些日子有人给周围的事物划定了名称，然后人们从他学习了事物的最初的名目，那就是蠢话。”[4]

接着是随着黄金的出现，一切陷入混乱状态。卢克莱修声称，随着火和语言的出现和人们彼此间信约的确立，人们也就从

---

①②③④　卢克莱修：《物性论》，第339、326、332、327页。

根本上"改变他们以前的生活方式"。其时,帝王就开始建立城市和筑建城砦,以此作为"他们自己的城堡和庇护所"。同时又将牲畜和土地按个人本身的优点分配给个人,而在这种分配中,个人固有的美占到重要地位:"帝王把牲畜和田地分给各人,按照各人的美、体力和能力;因为在那时候,美很被重视,而体力也有它自己的极高的权利。"① 但是,后来随着私有财产和贵金属黄金的出现,整个文明社会就发生了根本性的变化,因为,随着财产的出现和黄金的发现,人们就不再以美、体力(强者)和能力来进行分配,或以此为荣誉,而是以财富为依归:"因为人们不论相貌如何漂亮,或如何勇敢,一般都会听从富人的指挥。"②由于财产和黄金助长了野心,将帝王诛杀掉,庶民们践踏王冠,人与人彼此相争而陷入混乱:"这样,一切就陷入彻底的混乱,而每个人都为他自己寻求统治权和至尊的位置。"③

最后,由于法律的制定,文明社会又归于"安宁"。当文明社会由于出现私有财产和黄金而转入混乱时,就有一些人叫人们去设立官吏职司,制定法典,使大家同意遵守法规。因为,当时人类已经十分厌倦于过那种暴力的生活,已善于彼此厮杀,"因此人们就更容易自愿地服从法律和最严格的典规"④。鉴于对惩罚的恐惧,人们对抢劫得来的东西,再也不会心安理得,由此确立服从信约的观念:"一个人如果破坏了公共安宁的盟约,就绝不容易过一种镇静安详的生活。"⑤ 也就是说,文明社会的确立及其维系都有赖于"信约",即契约。从契约论的理论来讲,卢克莱

①② 卢克莱修:《物性论》,第330页。

③④ 卢克莱修:《物性论》,第332页。

⑤ 卢克莱修:《物性论》,第333页。

修的"信约"观念是不如伊壁鸠鲁的，但他将这种主张贯彻始终则是值得肯定的。

二　文艺的起源和发展

接着卢克莱修进一步申述，随着文明社会的确立和铜铁的使用，人类社会进入农耕阶段，从而出现了包括各种文艺形式（音乐、舞蹈、音乐）在内的技艺。循此，他从模仿论出发，比较具体地讨论了音乐等的产生。

首先，随着冶炼，出现金属制作的工具。卢克莱修指出，人们从森林起火熔化金属得到启发，从而冶炼金属制作生产工具："金、银、铜、铁"这些东西如果用火熔化，就能够弄成任何东西的式样，又想到如果把它们捶打，"它们就能够好好地锤成最锐利的刺尖或最好的刀锋，从而替自己制造一些工具，使他们可以用来砍伐树林，修木材，把梁木和板削光滑，此外还可以用来穿孔、凿、钻"[1]。由于黄金受到重视不再被用来制造生产工具，而铁的发现和使用迟于铜。

其次，随着铁的使用进入农耕社会。卢克莱修声称，随着铁的发现，就可以用铁来制作织布的工具：踏板、纺锤、梭子和卷线轴。接着就进入男耕女织的农耕社会，原来的森林被用作耕种，从而出现了美好的耕作景象：树林和耕种地带之间，"清晰地作为垦殖了的地区的分界线，正像你现在所看见的那片土地全都点缀上各种各式的美景，人们用果树在这里那里把它装饰着，用茂密的灌木把它四面围起来"[2]。而音乐等文艺正是出现在这种

---

①②　卢克莱修：《物性论》，第339、346页。

农耕社会中的。

再次，文艺是模仿。卢克莱修在认识论上是唯物主义的感觉论者，声称躯体和灵魂相结合才有感觉功能，人的感觉是和感官相联系的，它是由于受到外界事物作用的结果。他就是以此来具体解释音乐的起源：

> 人们用口模仿鸟类的流畅歌声，远远早于他们能够唱出富于旋律而合乎节拍的歌来娱悦耳朵。风吹芦苇管而引起的鸣啸，最先教会村民去吹毒芹的空管。之后他们逐渐学会优美而凄惋的歌调，由吹奏者用手指按箫笛吹出的歌调，这种箫笛是在这样的地方被发现的。①

在田园生活的牧歌声中，人们感兴而发，自发地出现了粗糙的舞蹈。正是田园的浓厚诗情而引起的古怪的快乐，会怂恿他们戴上花冠环跳舞，以此排遣他们那些失眠的时刻。以后随着战争和设防城市的出现，航海术和条约的出现，促使诗人开始用诗篇来歌颂这些伟大事件。总之，各种技艺和文艺，都是随着整个社会的进展而日益发展和丰富起来的，直到登峰造极的地步：

> 航海耕种筑城法律武备道路服装，
> 以及诸如此类的一切，所有的奖赏，
> 所有更好生活的享受，诗歌，绘画，
> 巧夺天工的雕像，——所有这些技艺，
> 实践和活跃的心灵的创造性逐渐地

① 卢克莱修：《物性论》，第346页。

教晓人们，当人们逐步向前走的时候。
这样，时间就把每一种东西
慢慢地逐一引进到人类面前，
而理性则把它升举到光辉的境界。
因为人们在自己的心灵中看见
它们一件一件地形成起来，直至
他们已经借他们的技艺而登峰造极。[1]

综上所述，卢克莱修对人类社会起源和进化的理论作出杰出的贡献。首先，他摆脱了历来占统治地位的社会历史退化或循环论的偏见，肯定人类社会是处于进化过程之中的，从野蛮时期进化到文明时期。其次，他不是从主观的心理思想因素来说明人类社会的起源和进化，而是从物质因素，特别是从生产工具中去寻找社会进化的根源，这在当时是极其难能可贵的，从而蕴含了历史唯物论的萌芽因素。再次，他不是孤立地探讨文艺的起源和发展，在接受传统的观点，将文艺纳入技艺和是模仿的同时，把文艺的起源和发展与整个社会的进化紧密地联系了起来。但也必须指出，他倾向于将音乐、舞蹈和诗歌等文艺的起源，同文明时期的农耕社会联系起来的具体观点，未必是正确的。因为，这些文艺形式在原始社会已经出现，所以在时间程序上讲，卢克莱修的观点是错误的，但他将文艺的发展和整个社会的发展联系起来的基本点，却是值得肯定的。

---

① 卢克莱修：《物性论》，第350页。

第四节 艺术和美

要是说,整个伊壁鸠鲁学派在物理学、认识论和伦理学方面的基本观点是始终一致的,那么,在对待艺术和美的问题上则是有所变化的。

一 伊壁鸠鲁

早期以伊壁鸠鲁为代表,对待艺术持消极态度。

首先,由于艺术不是自律自主的,所以缺乏独立存在的价值。伊壁鸠鲁从功利主义的标准出发来评判艺术。既然价值存在于功利之中,而功利则在于快感,这样一来,艺术依附于功利原则,所以艺术本身无独立存在的价值,因此诗人应该和人类的普遍目的保持一致,没有自身独立存在的价值。结果,由于同样是从功利主义的原则出发,柏拉图由于强调文艺从属政治和伦理道德,从而鄙视文艺,通过哲学和诗的争论,得出结论,要将荷马逐出其理想国。伊壁鸠鲁从感觉论的功利主义原则出发,同样认为文艺无助于教育。西塞罗在他的专门讨论善和恶的五卷本著作《论目的》中,在批判伊壁鸠鲁的有关观点时就记载到:

> 他拒绝考虑任何无助于愉快地训练我们的东西看作是教育。难道他应该在细读那些除了仅仅有点孩子气的乐趣外,不能给我们任何实实在在的和有用的诗人们的作品中

耗费掉他的时光吗?[1]

古希腊语法学家阿特纳奥(鼎盛年约公元200)在其《博学宴饮集》中,就曾记载到伊壁鸠鲁和柏拉图一样,主张将荷马逐出城邦:"然而,在论述那类品质时,他们(伊壁鸠鲁和柏拉图)都将荷马逐出了他们的城邦。"[2] 另一古代作者赫拉克利特在其《荷马研究》中也曾记载到,伊壁鸠鲁否认一切诗:"他不仅摒弃了荷马而且摒弃了所有的诗,他同诗断绝了一切关系,因为他认定诗只是为了引出各种神话的有毒的诱饵。"[3] 尽管这些主张,在现有的伊壁鸠鲁的著作中,找不到相应的依据,但确是与他的整个伦理学说的主张是一致的。喀罗尼亚的普卢塔克在其卷帙浩繁的《道德论集》中,也记载到语法学家本提库斯的赫拉克利德(公元前四世纪),严厉地斥责伊壁鸠鲁的观点:"语法学家赫拉克利德用同样的方式回敬伊壁鸠鲁,因为伊壁鸠鲁学派敢于谈论'诗的噪音'和关于荷马的胡说。"[4]

其次,由于将美等同于快感,从而无视精神美。伊壁鸠鲁从感觉论出发重视感性的东西,从而将美与感觉经验联系起来,同时又从快乐论出发,将美和快感联系或甚至等同起来,将美仅仅看作是使耳目感到快感的东西。智者、提尔的马克西穆(约公元125—185)在其一次讲演中提到伊壁鸠鲁的这种观点:"即使你在谈论的是美,你也是在谈论快感,因为美如果不是令人感到快

---

① 西塞罗:《论目的》,第1卷第21章第71节。

② 阿特纳奥:《博学宴饮集》,第5卷第187C。"(伊壁鸠鲁和柏拉图)"这句话,为阿特纳奥原书中所有。

③ 赫拉克利德:《荷马研究》,第4、75节。

④ 普卢塔克:《道德论集》,1086F。

感的，也就不会是美。”[1] 阿特纳奥不只一次地提到和记载到伊壁鸠鲁的相类似的观点：

> 至于讲到我自己，假使我排除了来自味觉的快感，或者排除了来自性交的快感，或者排除了来自我们倾听自娱乐节目的快感，就不能设想善。[2]
>
> 假使美、美德和诸如此类的事物，给我们提供了快感，我们就珍视它们；但是要是它们不能给我们提供快感，我们就抛弃它们。[3]

伊壁鸠鲁只肯定引起快感的感性美，否则对任何不能引起快感的美都一概不接受：无论什么时候，美而不能提供快感，就向那种美和那些无端称赞那种美的人嗤之以鼻。

由此可见，以伊壁鸠鲁为代表的早期伊壁鸠鲁学派，从感觉论和功利主义原则出发，对文艺采取消极的观点，实质也就根本上否认了文艺的独立存在的价值。就这点而言，唯物主义者的伊壁鸠鲁比客观唯心主义者的柏拉图更趋极端。在对待“美”这个范畴上同样也是片面的，由于从感觉论出发，将美仅仅归结为感性的快感，这样也就必然导致到否定精神美，而精神美历来在希腊古典美学中受到重视。伊壁鸠鲁的这种美学观比较接近智者的美学观，当然他们彼此间的认识论基础是不同的，伊壁鸠鲁是从唯物的感觉论出发的，智者是从主观唯心主义的感觉论出发，

---

① 提尔的马克西穆：《演说集》，第32卷第5节。

② 阿特纳奥：《博学宴饮集》，第12卷第546e页。

③ 阿特纳奥：《博学宴饮集》，第12卷第546f页。

但由于他们都崇尚感性美，结果是殊途同归。

二　菲罗德谟和卢克莱修

但是，以菲罗德谟和卢克莱修为代表的中期伊壁鸠鲁学派，由于更多地接受德谟克利特的影响，所以对文艺采取比较积极的态度。这点，除了可以从他们自己的著作中得到佐证外，还可以与他们相对立的、受斯多亚学派影响的语法学家狄奥尼修斯·萨拉克斯的有关著作中得到证实。后者在《语法艺术评注》中谈到给艺术下定义时，记载到当时伊壁鸠鲁学派的观点，基本上是与亚里士多德一致的：

> 我们给艺术下定义。伊壁鸠鲁学派是这样给艺术下定义的：艺术是创造出生活所必需的东西的一种有计划的活动。而亚里士多德是这样说的：艺术是像这样一种行为的安排，这种行为创造出有用的事物。安排是某种持久的和越出概念领域的东西。至于斯多亚学派，他们是这样说的：艺术是根据经验和以生活中某种有用的东西为目的，共同结合起来产生的概念体系。①

狄奥尼修斯所记载的伊壁鸠鲁学派有关艺术的定义，显然

① 狄奥尼修斯·萨拉克斯，生卒年不详，鼎盛年在公元前一世纪，撰写了希腊第一部语法。以他的名义流传下来的《语法艺术》的真伪和归属都有争议，后世人又给它加上许多评注。德国著名古典学者贝克尔将它收入所编的《希腊逸事集》。这里所引的这段话，是根据塔塔科维兹所著《古代美学》第249页，出自《希腊逸事集》第2卷第649节。

和亚里士多德的定义是一致的，和我们前面所阐述的伊壁鸠鲁本人对美和文艺的一系列见解，显然是不一致的。但和我们下面所讨论的以菲罗德谟和卢克莱修为代表的，中期伊壁鸠鲁学派的观点则比较一致。因此，我们将这项定义归属中期伊壁鸠鲁学派，表明他们在有关文艺的观点上，和伊壁鸠鲁本人已经有了显著的区别。

这里讨论以菲罗德谟和卢克莱修为代表的中期伊壁鸠鲁学派，关于美和文艺的一般观点。

首先，在肯定感性美的同时，又肯定精神美。菲罗德谟指责斯多亚学派的代表人物之一的阿里斯通（鼎盛年约公元前250），将对音乐的欣赏停留在感官而与心灵无关的片面观点："当（阿里斯通——引者）继续说优秀的乐曲，不是被心灵所领会而是被受过训练的耳朵所领会时，他显得是可笑的。"① 菲罗德谟的这种既崇尚感性美又崇尚精神美的观点，决非是孤立的，与他在确立文艺鉴赏时，反对任意性，强调文艺鉴赏中的普遍性标准，是密切相联系的。

其次，文艺鉴赏评判标准的普遍性。菲罗德谟强调，文艺评判是有共同标准的，这种标准并非是任意的主观的，而是建立在作为各种文艺的共同的基础上，即建立在模仿的基础上的："对某种东西的模仿的艺术，为各种所有东西的共同评判，提供了一种基础。"②也正因为各种艺术都来源自模仿，反过来以这种模仿作为共同评判的依据，也就是客观的而不是主观的。这应该说是一种卓识，也正因为这样，菲罗德谟指责将文艺的评判归结为是主观的、人人都有他各自的主观的标准的观点：

①② 菲罗德谟：《论诗歌作品》，第5卷。

当他们指出一首诗里，没有什么东西天然就是好的时候，他们是正确的……但另一方面，当他们主张只有文学的惯例而没有普遍的标准，并认为每个人都有他自己的标准的时候，他们就犯了错误。[①]

其次，肯定文艺有独立的审美功能。当伊壁鸠鲁以功利作为唯一标准来评判文艺和美时，这种观点带有片面性，文艺除了功利的一面外，它尚有自己的独立的审美价值，即有它自己的审美功能，有它固有的审美快感。卢克莱修声称："在那些仙境一样宁静的地方。这些歌调（指凄惋的歌调——引者）会安慰人们的心灵，当他们饱餐之后使他们快乐，——因为在这种时候一切都受欢迎。"[②] 而正是在这种诗情画意中获得的审美快感，即"古怪的快活"，怂恿人们去用那花朵和树叶编成的冠环，戴在各人头上，围在各人脖子上，自发地载歌载舞："醒着的人就以此来排遣他们那些失眠的时刻：他们吹出各种不同的歌调，吹出抑扬起落的旋律，用弯曲起来的嘴唇，在调好了音的芦管上左吹右吹。"[③] 卢克莱修更其从伊壁鸠鲁看作哲人最高理想的"宁静"观点出发，声称，除了肉体的感性快感外，尚还应重视精神的快感，即审美快感，认为这两者都是人的自然的需要，从而指责有些人无视这两者："啊，可怜虫的精神！冥顽不灵的心！在惶惶不可终日中，在黑暗的生活中人们度过了他们极其短促的岁月。竟然看不见

① 菲罗德谟：《论诗歌作品》，第5卷。

② 卢克莱修：《物性论》，第346页。

③ 卢克莱修：《物性论》，第347—348页。

自然为她自己并不要求任何别的东西，除了使痛苦勿近，叫它离开肉体，除了要精神享受愉快的感觉，无忧无虑。"① 更其难能可贵的是，卢克莱修或多或少已经认识到，人们可以从别人的痛苦中获得快感，但这种快感并非出自卑劣的幸灾乐祸，而是出自超然物外的静观：

> 当狂风在大海里卷起波浪的时候，自己却从陆地上看别人在远处拚命挣扎，这该是如何的一件乐事；并非因为我们乐于看见别人遭受苦难，引以为幸的是因为我们看见我们自己免于受到如何的灾害。这同样也是一件乐事：去瞭望远处平原上两军布成阵势大战方酣，而我们自己却不是危险的分受者；但再没有什么更胜于守住宁静的平原，自身为圣贤的教训所武装，从那里你能瞭望下面的人们，看他们四处漂泊，全都迷途，当他们各自寻求着生的道路的时候；他们彼此较量天才，争取名位，日以继夜地用最大的卖命若干，企图攫取高尚的权位和对世事的支配。②

这种观点，与前面在讨论亚里士多德的美学观点时提到的，从悲剧的观赏中获得快感的见解有相似之处，但是他们彼此的出发点是不同的。亚里士多德的出发点是灵魂可以得到净化，而卢克莱修则是着眼于哲人的最高理想的心灵的宁静。相比较而言，卢克莱修的见解更接近于审美快感。

由此可见，较之早期伊壁鸠鲁学派，以菲罗德谟和卢克莱修为代表的中期伊壁鸠鲁学派，已以积极严肃的态度对待美和文

①② 卢克莱修：《物性论》，第62、61页。

艺。肯定文艺是人类社会所必需，是创造出生活所必需的东西的一种有计划的活动，即文艺是人类有意识地创造出来以满足社会生活的需要的，在继续肯定感性美的同时，又进一步肯定精神美或心灵美。这样也就提高了文艺在整个人类生活中的地位和作用，认识到对文艺的评价有共同的普遍的标准，在相当程度上超出了狭隘的功利观，肯定文艺有独立的审美功能。但也因此而出现另一种倾向，将文艺看作与道德无关的独立自主的活动。所以会出现这样比较明显的变化，很可能是与中期伊壁鸠鲁学派的代表人物积极介入当时罗马共和国家的社会政治生活有关，否则他们的学说不可能为当时的统治阶级所接受，他们自己也不可进入或溶入当时的主流社会。但是他们依然没有放弃伊壁鸠鲁的哲人理想，保持“宁静”，对生活采取静观的超然立场，这点最明确地表现在他们依然主张对人类社会中的冲突、悲剧持审美观照欣赏的态度，从中获得审美快感。

但是，中期伊壁鸠鲁学派对美学和文艺理论的积极贡献，更多地是表现在他们所提出的有关音乐和诗的理论方面。

第五节　诗和音乐

菲罗德谟生前撰有专门研究诗的著作《论诗歌作品》，现尚有残篇被保存下来，而卢克莱修本人就是一个伟大的史诗诗人，以诗来传播其哲学观点。此外，在他们的著作、残篇或他人的有关记载中，大体也可以得悉他们有关音乐的观点。

一 诗

相比较而言，卢克莱修更重视诗的作用和地位。他在申述为什么以诗的形式来阐述其哲学体系时，就意识到他自己在从事一种旷古未有的业绩："为我自己编织一个光荣的王冠，——文艺女神从未曾从这个地方采摘花朵编成花环加在一个凡人头上。"①

卢克莱修的这种自诩不无夸大之处。就哲学家而又是诗人而言，埃利亚学派的先驱塞诺芬尼就是一个游吟诗人，记载到他"有篇关于科罗封建城的诗，另外还有一篇关于意大利地区埃利亚殖民城邦建立的诗，一共有二千行"②。但已佚失。此外，还撰写过哀歌、讽刺诗等，其中被保存下来的仅一百十八行残篇诗。此外，埃利亚学派的奠基人巴门尼德，曾撰写过一部用六韵步诗句写成的诗篇，后人名之为《论自然》，现仅存残篇二十五则，其中十九则被认为是可靠的，共一百五十四行诗。因此，比较而言，以宏伟的篇幅用诗的语言来吟唱哲学思想，卢克莱修虽非第一人，但也确是前无古人后无来者。

首先，意识到自己的创作的历史使命。卢克莱修声称："我所教导的是极其重要的东西，并且是急切地去从人的心灵解开那束缚着它的可怕的宗教的锁链。"③这点是至关重要的，正如我们在前面已经论述过的那样，宗教在整个希腊化—罗马帝国时期的意识形态中占有重要地位，可以说是当时人们世界观的核

①③ 卢克莱修：《物性论》，第50页。

② 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第9卷第20节。

心。卢克莱修的《物性论》矛头所向，直指当时占统治地位的宗教迷信，他的无神论不是简单地重复以德谟克利特和伊壁鸠鲁为代表的原子论的无神论，而是在新的历史条件下，特别是根据当时自然科学的新成就，提供了系统的哲学论证，从而把原子论的无神论提高到一个新的阶段。这点，与卢克莱修同时代的西塞罗是看得非常清楚的。西塞罗就将他同柏拉图、亚里士多德对立起来，认为柏拉图和亚里士多德的哲学有很多值得称赞的地方，这种哲学认为最高贵的人应该统治。但是，卢克莱修修正的伊壁鸠鲁主义，却会动摇人民对上帝的信仰，因而动摇已成秩序的信仰。[1] 西塞罗尽管反对卢克莱修，但他确是正确地揭示了卢克莱修《物性论》的核心思想及其现实的战斗意义。卢克莱修纵情讴歌人类只有将宗教踩在脚下，这样才能取得胜利，使自己高耸云霄。[2]

其次，诗的形式能更好地传达哲学的真理。卢克莱修意识到哲学理论本身是抽象的，要人们理解和接受不是没有困难的："关于这样晦涩的主题，我却唱出了如此明澈的歌声，把一切全都染以诗神的魅力，——这，应该说并不是没有理由的。"[3] 因此，他要用诗的形象化的语言来表述抽象的哲学原理，正像医生让小孩吃苦艾时，先在杯口四周涂满了甜汁和黄色的蜜糖，从而使孩童吞下苦艾的苦汁，这样，孩子虽然被逗弄，实际上并未受到损害，反而因此恢复健康并重新长得强壮。他以诗的形式来传达哲学的真理，也收到同样的效果：

---

① 贝尔纳：《历史上的科学》，第130页，科学出版社1959年。

②③ 卢克莱修：《物性论》，第4、50页。

由于我的论说对从未尝过它的人看来一般地有些太苦严，大家总是厌恶地避开它，所以现在我也愿望用歌声来把我的哲学向你阐述，用女神柔和的语声，正好像是把它涂上诗的蜜汁，——如果用这个方法我幸而能够把你的心神留住在我的诗句上，直至你看透了万有事物的本性，以及那些交织成的结构是怎么样。①

卢克莱修的确因此而使他的哲学理论"全部染以诗神的魅力"②，使人们看透了万有事物的本性，从而取得了前无古人的成就。德国浪漫主义运动的杰出代表、文艺理论家冯·施莱格尔(1772—1829)，在讨论到罗马共和国时期的文学时，就高度评价了卢克莱修的成就，在叹息当时罗马没有他们自己的悲剧，没有自己独具特色的舞台时，认为就诗人而言，卢克莱修使用了独特的形式，"在罗马文学中，就天才和方式而言，是最早的和独一无二的"，只有他在某种程度上在罗马的诗歌系列中，向我们提供风格的典范。并深为惋惜地指出，他没有被当时国人和后世所赏识。③

菲罗德谟撰有专门讨论诗歌的著作《论诗歌作品》，其大部分残篇保存在从赫库拉涅翁发掘出来的卷轴中，虽并无突出创新的理论，但它们不仅提供了伊壁鸠鲁学派关于诗歌见解的资料，而且也提供了对立的见解的有关资料。

首先，诗的内容和形式。当时流行两种对立的观点，一种强调形式，另一种则强调内容。菲罗德谟谴责对诗歌作形式上的解释。声称："即使一首诗具有一种优美的形式，但要是体现在其中

①② 卢克莱修：《物性论》，第51、189页。

③ 冯·施莱格尔：《文学史讲演录》，第60页，伦敦1859年。

的思想是坏的，这首诗也是坏的。”[1] 这种对诗的形式认识不足的观点，很可能是与他将诗混同于散文有关的。他曾声称：“对美好、适当和令人信服的描写的要求，无论如何必须在相同的程度上应用于诗和散文。它们描写现实的实际能力，是所有表现艺术所共有的。”[2] 菲罗德谟之所以强调诗歌的内容，很可能是与伊壁鸠鲁学派历来重视实用，从功利主义观点去强调诗歌有关。但在讨论到音乐时，则从另外的侧面肯定形式的重要，这点另行讨论。

其次，否认诗有它的独立价值。对诗的价值评价上，菲罗德谟是与卢克莱修截然不同的，后者高度评价诗的价值，而菲罗德谟则全然否定诗的价值，声称：“从诗的真正本性来看，无论是凭借它的语言还是凭借它的思想，都不显示出任何价值。”[3]这同他所提到的文学理论家赫拉克勒杜（约公元前三世纪）的下述观点如出一辙：“在诗里提供美好的思想或使诗变得智慧，是毫无价值的。”[4] 这点，与同时代的伊壁鸠鲁学派诗人贺拉斯的观点则是相对立的，后者在《诗艺》中肯定诗歌的积极作用，声称：“寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望。”[5]

二　音　　乐

当时出现的斯多亚学派和伊壁鸠鲁学派在音乐问题上的争

---

① 转引自塔塔科维兹《古代美学》第177—178页。

②③ 菲罗德谟：《论诗歌作品》，第5卷。

④ 菲罗德谟：《论诗歌作品》，赫拉克勒杜卷第11章第165节。

⑤ 贺拉斯：《诗艺》，第343行。

论，被认为是"古代美学中最后一次大辩论"。菲罗德谟是当时伊壁鸠鲁学派音乐理论的代表人物。

首先，音乐和灵魂之间并无特殊联系。古希腊自毕达哥拉斯学派以来即强调音乐和灵魂之间的联系，从而认为音乐与人的性格之间存在着密切的关联。其时斯多亚学派的巴比伦的第欧根尼（约公元前240—前152）就是这种观点的代表人物。菲罗德谟从音乐不是模仿的艺术这种观点出发，指名反对第欧根尼："听凭一些人去胡说，但音乐不是一种模仿的艺术。他（指第欧根尼——引者）说，尽管音乐不是以模仿的方式反映性格，但它仍透露出相当于高尚和下贱、英雄气概和胆小如鼠、彬彬有礼和狂妄自大等性格的各个方面。这些话也是不正确的。音乐并不比烹饪技艺在更大程度上导致这种状况。"[①] 声称，这种强调音乐与性格相联系的观点，它赖以为基础的是音乐的刺激，但无论如何不是一般的刺激，它只对一定类型的人发生作用，主要是对妇女和具有女人气的男人发生作用。此外，这种音乐的刺激，可以在心理学上来加以解释，也不必涉及其神秘的特性。也就是说，他把音乐的作用归结为联想的结果，即对音乐的反应不仅取决于听众的感觉，而且取决于与感觉相关的思想，而这些思想反过来又取决于各种伴随的因素，但最有影响的是伴随音乐的诗而不是音乐本身。由此出发，他反对音乐和道德伦理行为的联系。

其次，音乐与道德伦理行为间并无联系。菲罗德谟反对将音乐看作是具有基本的道德作用和具有加强或削弱德行的能力的观点。声称，这种音乐道德论的提出者，是把音乐的效果和诗的

① 菲罗德谟：《论音乐》，第65节。

效果相混淆，把由语词和思想产生的效果想象为声音的效果：诗的“有用是因为诗的思想，不是因为诗的韵律和节奏”[1]。因此，他认为，对希腊音乐的奠基人泰尔潘德罗（鼎盛年约公元前647）和提尔泰奥（创作时期约公元前650），与其说他们是音乐家不如说是诗人。塔塔科维兹认为，菲罗德谟这种将音乐和道德相分离的观点，对美学作出了贡献，声称：“伦理学”的态度很早就使尽了它的浑身解数，它从一开始就强调音乐的道德优越性，并极力轻视它的美学价值。后来，由菲罗德谟所代表的唯一的对立态度，对美学的发展做出了贡献，虽然在论战最激烈时，菲罗德谟被迫走向了极端。[2] 的确，过分地强调音乐的伦理道德价值固然是片面的，但菲罗德谟过分地强调音乐的审美价值，同样也是片面的，也不能最终克服其对立面。为时不久，当一个普遍的向宗教的、唯灵论和神秘的观念回归的古代衰落时期出现时，与道德论密切相联系的性格论又复苏了。

又其次，反对对音乐的神秘解释。菲罗德谟声称，音乐不是神创造后交给人的，而是人类自己发明了音乐。这正是他将伊壁鸠鲁学派的无神论观点，贯彻到文艺理论中得出的结论。进而他特别说明了宗教音乐的效果，以及作为某些观念和联想的结果而由它唤起的迷狂：他声称，这是由于在宗教典礼中使用的那些渲染情感的乐器，引起了特别的“联想”的结果。但他在作出这种正确解释的同时，又无视了音乐所固有的特殊性，无视音乐对人的性格的影响。声称，音乐和某些周围现象之间，并不存在什么相似性，人是音乐的衡量者和支配者，音乐不存在任何例外，它

① 菲罗德谟：《论音乐》，第95节。

② 塔塔科维兹：《古代美学》，第225页。

像其他任何人类产品一样发挥作用。由此表明，菲罗德谟从纯功利观点解释音乐的主张，同样带有片面性，从而导致他对音乐作出片面强调形式的解释。

最后，对音乐的形式的解释。在对待文艺的内容和形式的关系上，菲罗德谟对诗是侧重于内容，对音乐则侧重于形式。他之所以坚持对音乐的形式的解释，是与他坚持反对音乐对灵魂有特殊影响的观点相联系的。要是说，菲罗德谟对诗歌的解释，是从伊壁鸠鲁学派的实用的、功利的教育的观点出发，强调其内容的话，那么，对音乐的解释，则由于反对当时流行的神秘的解释，从而强调其形式。这是和当时的特定情况有关的，因为从总的来讲，伊壁鸠鲁更重视文艺的内容，对内容的评价要高于形式，这是符合启蒙观点的。但鉴于当时盛行对音乐的神秘的解释，宁肯强调形式而批判其神秘内容，因为当时在音乐领域中，神秘主义比形式主义更危险。

至于卢克莱修的音乐观，前面大体上已经有所介绍，同菲罗德谟有明显的区别。卢克莱修认为：(1)音乐是模仿，音乐的发生，是由于人们用口模仿鸟类的流畅歌声；(2)音乐可以使人们在劳动、饱餐之余获得审美快感，陶冶情操；(3)音乐技艺的改进，并不能因此而增加快感；(4)音乐可以起到激励和警戒的作用。当人类的生育者——大地遭到冒犯时，祭司加罗斯就会击打铙钹和吹奏管笛，以使群众有所戒惧：

加罗斯们来了：凹孔的铙钹，紧张的皮鼓，在他们的手的打击之下响声喧天；凶狠的号角发出吓人的重浊的沙嗄声；而管笛则用弗里基亚的调子，激发他们疯狂的心；他们在自己面前抬着刀器，他们的狂乱野性的标志，它们能够

以女神的可怕威力来使群众忘恩负义的头脑和不虔敬的心有所戒惧。[1]

这里，卢克莱修是在介绍有关大地母亲薛比里崇拜的宗教仪式，但也确实表明他肯定了战斗意味很强的源自小亚细亚弗里基亚调子，对人的灵魂的震撼作用。

由此可见，卢克莱修尽管未曾像菲罗德谟那样有一套比较系统的音乐理论，但即便是在同一时代在罗马共和国活动的伊壁鸠鲁学派的代表人物中，他们在有关音乐等方面的观点，也是不尽一致的。

① 卢克莱修：《物性论》，第97页。

第十一章　怀疑论学派

在整个晚期希腊—罗马哲学的发展中，在新柏拉图学派兴起以前，斯多亚学派、伊壁鸠鲁学派、怀疑论学派始终占到主导地位。但是，这三个几乎是同时兴起的并列的学派，彼此间处在错综复杂的关系之中。斯多亚学派和伊壁鸠鲁学派之间，在许多重大的根本问题上的见解是对立的，但在某些方面也不无一致之处。它们采取明确的论述，以阐明他们各自的关于真、善、美及其相互联系的观点。在这点上，怀疑论学派是同他们相对立的，怀疑论学派致力于批判他们所认为的这两个学派的独断论。但即便是这样，这三个学派有一个根本上共同的目的：达到理想的哲人的所谓宁静、不动心境界。这是希腊化的共同的时代特征在观念形态上的反映。所以策勒指出，这三个学派是同源的："不只是因为这三条思想路线是属于同一个时代的，而且还在于它们之间的内在联系，可以把它们看作是源自同一棵树干的三根分支。"[1]

然而，在如何达到宁静、不动心境界而采取的途径上，怀疑论学派有它与众不同的特点。对伊壁鸠鲁学派和斯多亚学派来

---

① 策勒：《斯多亚学派、伊壁鸠鲁学派和怀疑论学派》，第487页。

讲，德性在于坚信快乐和最高的善；就怀疑论学派来讲，对和人类有关的一切的真、善、美，则采取消极的无动于衷漠不关心的态度。

第一节　形成及其演变历程

怀疑论学派从公元前四世纪上半期创立，发展到公元三世纪初期告一段落，前后达五百多年。我们这里所讨论的怀疑论学派，实际上包括了以希腊埃利斯的毕洛（约前360—约前270）为代表的毕洛主义，以及阿尔凯西劳（约前315—前241/240）和卡尔尼阿德（前214/213—前124或128）为代表的柏拉图中期学园的怀疑主义。至于以拉利萨的斐洛（前160/159—前80）和阿斯卡隆的安提俄克（约前130或120—约前68）为代表的新学园派，有些学者也将他们列入怀疑论学派。[1]

怀疑论学派的演变，大体上可以分成为四个阶段。[2]

第一阶段：实践的怀疑主义。以埃利斯的毕洛及其学生南意大利佛利岛的蒂蒙（约前320—约前230）为代表。

毕洛是怀疑主义毕洛学派的创始人，以绘画为生，由于他的绘画曾被保存于希腊伯罗奔尼撒半岛西半部埃利斯的运动场而得名。在哲学上，他最初受麦加拉学派布律松的教育，后来又受德谟克利特学派阿那克萨科的影响。并曾随后者参加马其顿亚历山大大帝的远征，从而可能直接受到波斯僧侣和印度裸形智者的影响，回到埃利斯后就过起清贫的生活。生前就受到

①② 伯里：《毕洛主义纲要》，第30页。

埃利斯人和雅典人的尊重，获雅典公民权。他生前似并未撰写过著作，他的学说主要通过学生蒂蒙的讽刺作品保存下来。在认识论上，他坚持不可知论观点，认为事物的本性是不可知的、不可能理解的，也无所谓美丑、正义或不正义。因为，以同样的理由可以提供相应的论据，所以对任何事物只能是不置可否、存而不论的“悬搁判断”。他还把这种观点贯彻到社会伦理生活中，对人类生活种种环境采取漠不关心的态度，认为哲人面临任何际遇，都应保持心灵的完全宁静，不要让任何事物妨碍他的这种宁静。此外，在哲学上和同时代的斯多亚学派和伊壁鸠鲁学派，展开过争论。毕洛的思想，不仅对古代的怀疑论学派，乃至对近代的怀疑主义思想的发展，都有深远的影响。据说，毕洛本人富有文学才能，曾写过歌颂亚历山大大帝的诗歌，从而获得数千金币的赏赐。①

蒂蒙是怀疑主义毕洛学派的主要代表之一，出身南意大利佛利岛的贫贱家庭，父亲去世以后就以当舞蹈演员为生。他先是麦加拉学派斯底尔波（约前380—前300）的学生，接着成为毕洛的学生。后来作为智者挣得足够的资产后，就定居雅典，成为毕洛学派的主要解释者。他生前撰有大量著作，其中散文体裁的，除少数残篇外都已佚失。在诗体著作中，只剩下与哲学有关的若干讽刺性的残篇。在三卷本讽刺嘲弄性的诗篇中，他嘲弄了除塞诺芬尼和毕洛以外的所有其他哲学家。在《意见》一书中，他提出了怀疑主义理论，驳斥他认为的独断论的错误。

第二阶段：批判的怀疑主义。以柏拉图中期学园的阿尔凯西

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳语法学家》，第1卷第202节。

劳和卡尔尼亚德为主要代表。

阿尔凯西劳是柏拉图中期学园的奠基人。出身小亚细亚伊奥利亚的皮塔涅富裕奴隶主家庭，到雅典后，成为当时漫步学派领袖塞奥弗拉斯特的学生，后来在老学园主要代表之一克冉托尔（约前335—前275）的影响下转入学园；和当时老学园的其他代表波勒蒙（前四世纪—前三世纪）、克拉托斯等建立了深厚的友谊，后者去世（约前268—约前265之间）后，继任学园校长，开创了学园的繁盛时期，成为中期学园的奠基人。阿尔凯西劳贯彻了苏格拉底、柏拉图、阿那克萨戈拉、德谟克利特、赫拉克利特、巴门尼德学说中的怀疑因素，同时又接受毕洛的影响，使整个柏拉图学园朝怀疑主义方向发展，不再满足于对辩证法的纯理论探讨，而是以悬搁判断为目的。他的怀疑主义主张，主要是通过对斯多亚学派的批评而提出并进行论证的。首先，他批评斯多亚学派是出于伦理目的而提出独断的认识论。后者认为，认识的真理性标准是“不可抗拒的”或“令人信服的知觉”，即理解的表象。阿尔凯西劳则认为，这种建立于同意基础上的表象，本身就是一种先于知识的判断，而且这些判断本身也是盖然性的。其次，指出这种同意说和斯多亚学派自己的哲人学说是相矛盾的。因为，他们所讲的真理标准并不存在，所以包括哲人在内的所有东西都是不可理解的，否则他们会同意不可理解的东西，结果他们倒会同意意见。再次，他进一步指出，斯多亚学派所理解的表象也是不存在的，因为有许多表象来自并不存在的东西，如疯子的表象。此外，人的表象和对象，有时一致，有时并不一致。在道德伦理学说方面，阿尔凯西劳认为，在实际生活中并不需要哲学学说，只要依靠“合情合理”的准则，满足于盖然性即可，把盖然性看作是生活的最高准则，生活的目的就是精神的宁静，即不

动心。

卡尔尼亚德是中期柏拉图学园的主要代表之一。出生于北非的昔勒尼(今属利比亚),继其老师赫格西努出任学园校长,公元前137年离职。公元前156/155年,受雅典人的委托,与出生巴比伦的斯多亚学派的第欧根尼、漫步学派的克里托劳,作为使节赴罗马商谈减少赔款问题。他是古代怀疑论学派体系化的最主要的代表人物,被认为提出了一种新方法,即盖然性理论。在世时就在希腊罗马世界享有盛名,是古代怀疑论学派的最大代表,但并无著作留世。他和阿尔凯西劳一样,在批驳斯多亚学派的独断论的过程中,阐述了怀疑主义的思想。首先,他指出斯多亚学派提出的真理标准——"理解的表象"(即概念),是不能成立的。其次,他指出斯多亚学派的神学和自然哲学是不能成立的,因为目的论和神学都是不能成立的。结果,这种批驳成了近代无神论的先驱。卡尔尼亚德的积极的贡献,在于从理论上提出盖然性理论,只承认"可能的或盖然性的表象"。最后,他提出的哲人理想是:对一切事物应停止而不作判断的"悬搁判断"。

第三阶段:系统化的毕洛主义。主要代表是埃涅西得姆(约前100—前40)和阿格里帕(约公元一世纪),他们在新的历史条件下复兴了第一、二两个阶段的怀疑主义思想,并进一步加以发展和系统化。

埃涅西得姆是属于毕洛学派的,是继毕洛和蒂蒙之后的重要怀疑主义者,曾在埃及亚历山大里亚城从事教学活动。著作有《毕洛语录》(已佚失)。他的哲学包含四个主要组成部分。第一,提出赞成怀疑和怀疑主义的理由,放弃对任何事物作出判断,即著名的"十式"(或译"十种论式"),并由此得出结论,人的感觉是纯粹主观的,因此只能"悬搁判断"。第二,抨击斯多亚学派和伊

壁鸠鲁的因果观，从主观唯心主义立场，重新解释了赫拉克利特的对立统一学说。第三，怀疑和抨击自然哲学理论，认为人这个主体就决定了因果和真理是不能成立的。第四，从根本上否定道德标准，认为一切道德伦理的努力都是徒劳的和毫无意义的。

阿格里帕是罗马哲学家，是继埃涅西得姆的后期怀疑学派的主要代表之一，生卒年月、出生地点和生平事迹都不清楚。他的学说的主要特征是，继埃涅西得姆针对感性认识的不可靠而提出“悬搁判断的十种论式”，进一步针对感性认识和理性认识都不可靠而提出“悬搁判断的五种论式”。他由于把认识的相对性无限夸大，结果否定了认识的客观性和真理性，最后导致到怀疑主义和虚无主义。但其中，也包含着反对独断论的辩证法因素。

第四阶段：经验的怀疑主义，主要代表是塞克斯都·恩披里柯。

塞克斯都·恩披里柯是古希腊罗马经验派医生和后期怀疑论学派哲学家，曾在雅典、罗马、亚历山大里亚居住和展开活动。古代时他就获别名“恩披里柯”(Empiricus)，即“经验的”，因而被认为是属于经验的医学学派，但他自己认为是和该派不一致的。在哲学上，他缺乏创造性，只是继承埃涅西得姆创建的后期怀疑论学派的学说。在他的著作中，完整、忠实、明确地重述了埃涅西得姆的怀疑主义体系，但同时又对他进行了批评。他致力于探讨知识在形式上的可能性，以及认识的标准、真理、证明和证明的表征。对在他以前的哲学家们的学说，进行了全面系统的批评，最后得出的结论是，必须放弃作出一切决定，对知识表示绝望，如尽情攻击质料因、动力因、形式因、目的因和因果性等。他从逻辑上概括了批驳一切独断论的论据，认为根据他们建立在演绎推理(即

三段论)的论证,势必导致"无穷倒退"和"循环论证"。他批驳了伦理学上,尤其是有关善和幸福的假定,认为在伦理领域中,根本谈不到知识问题。此外,他还依据卡尔尼亚德的主张,批驳了斯多亚学派的神学。他强调在实践中,不要妄图去求得真理的判断,只求预防有害的独断论,以免误入歧途。但是仍然要求人们遵守各自国家的风俗、法律和宗教仪式等,却又认为人们不应该有任何信念。声称道德理想等信念是人们追求幸福的主要障碍,因为它会唤起人们强烈的愿望和感情,只有灵魂的宁静和感情的抑制,才能达到不动心和幸福。他撰有大量著作,医学方面都已佚失,哲学方面保存下来了。其哲学著作已被收入由古尔德主编的著名的希英对照的洛布古典丛书,共被编为四册。

第一册:《毕洛学说纲要》(三卷)。

第二册:《驳逻辑学家》(两卷),即《驳独断论者》(第一、二卷)或《驳数理学家》(第七、八卷)。

第三册:《驳物理学家》(两卷),即《驳独断论者》(第三、四卷)或《驳数理学家》(第九、十卷)。《驳伦理学家》(一卷),即《驳独断论者》(第五卷)或《驳数理学家》(第十一卷)

第四册:《驳学者》(六卷),即《驳数理学家》(第一至六卷)。或《驳语法学家》(第一卷)、《驳修辞学家》(第二卷)、《驳几何学家》(第三卷)、《驳算术家》(第四卷)、《驳天文学家》(第五卷)、《驳音乐家》(第六卷)。

塞克斯都·恩披里柯的这些著作,很可能是根据在他以前的卡尔尼亚德、克利托玛库、埃涅西得姆等的著作系统地整理出来的。其中与美学、文艺关系比较密切的是《驳语法学家》、《驳修辞学家》和《驳音乐家》。所有这些著作,不仅是研究怀疑论学派的学说和历史的主要依据,而且也是研究古希腊和罗马哲学和

美学的重要资料依据之一。

总之，怀疑论学派把自泰勒斯以来的几乎所有的哲学学派及其学说，都看作为独断论，并以同时代的斯多亚学派为重点进行了全面、系统的批驳。

怀疑论学派是通过对其他学派的有关观点的批驳来阐述自己的美学和文艺观点，这种批驳和阐述同他们的逻辑学和认识论的关系至为密切。所以有必要概述他们的有关逻辑学和认识论的基本观点。

第二节　逻辑学和认识论

怀疑论学派主要是运用逻辑论证，从认识论上对他们认为的种种独断论进行系统的批驳，从而建立起他们的有关的消极的观点。他们的论证集中在两个问题上：一是作为认识对象的存在本身（即客体）是无法认识的，一是人的意识（即主体），包括感性和理性是无法认识客观事物的。

第一，怀疑存在本身。

毕洛学派的先驱、从原子论到怀疑论学派的环节之一的梅特罗多洛（前四世纪），坚持存在本身是否存在都是难以确定的：

> 我们谁都不知道任何事物，甚至不知道"我们究竟是知道某事物还是什么都不知道"。我们也不知道是不是有东西存在。[1]

---

① 梅特罗多洛残篇，见《古希腊罗马哲学》第341页。

梅特罗多洛这种否认存在本身的观点，可以说是整个怀疑论学派的出发点。既然存在本身都是可疑的，那么也就根本谈不到对客观事物的认识问题，取消了认识对象、取消了客体，也就从根本上取消了认识主体的认识活动的意义，结果认识只能是主观的。梅特罗多洛得出了这样的结论："一切事物都是个别的人把它想象成那样的。"[①] 这种观点，后来由毕洛加以系统化。他认为，万物混一而不可区别，因此，既不能从我们的感觉也不能从我们的意见来说事物是真的或假的。所以，我们不应当相信它们，而应当毫不动摇地坚持不发表任何意见，不作任何判断，"对任何一件事都说，它既不不存在，也不存在，或者说，它既不存在而也存在，或者说，它既不存在，也不不存在"[②]。

第二，既怀疑感性认识，也怀疑理性认识。

怀疑论学派既怀疑和否认感性认识的客观真理性，也怀疑和否认理性认识的客观真理性。这种对感性认识和理性认识的怀疑和批驳，主要体现在他们提出的种种论式中。

怀疑论学派认为，一切感觉和意见都是相对的，感觉和理性相结合的结果同样也不能获得真理。毕洛认为，事物的本性是不可知的，事物无所谓美、丑，无所谓正当的和不正当的，都是相对于判断而言的。任何事物都不像是判断的那样的，仅仅是按风俗习惯而展开活动的；任何一种行为，既不能说是这样的，又不能说是那样的；真正的本性是人类认识达不到的，而且也是不能理解的。因为，同样的理由，可以提供截然相反的论据。

---

① 梅特罗多洛残篇，见《古希腊罗马哲学》第341页。

② 毕洛残篇，见《古希腊罗马哲学》第341—342页。

怀疑论学派较多地对斯多亚学派的认识论进行了批驳。他们认为，斯多亚学派所谓的真理的标准，是根本不存在的。斯多亚学派认为，某种特殊的感觉—知觉的真理标准是“不可抗拒的”或是“令人信服的知觉”，即“理解的表象”。中期柏拉图学园奠基人阿尔凯西劳对这种观点进行了批驳。中期柏拉图学园的另一名领袖，古代怀疑主义最大体系化的代表卡尔尼亚德，进而提出一种温和的怀疑主义理论，即盖然性理论，他同样也认为斯多亚学派的这种标准（“理解的表象”）是不能成立的。因为人们的一切感觉都是相对的，人们所获得的不是事物本身，而是事物作用于感官的表象，但是表象的真假是无法区分的。由于事物的表象是随着时间和环境的变化而变化的，可能出现不真实的表象，因此，必须放弃作为“理解的表象”的这种真理标准。只存在盖然性、“可能的或盖然的表象”，有些表象是可能的，有些则是不可能的。因此，哲人（即有智慧的人）对一切都应该不作判断、不置可否，即作存而不论的“悬搁判断”。

“悬搁判断”是怀疑论学派提出来反对可知论的一项重要论据。它最初是由德谟克利特的学生基俄岛的梅特罗多洛、斯多亚学派的克律西波等提出来的，以后怀疑论学派的阿尔凯西劳、卡尔尼亚德、阿格利巴、美诺多托等进一步丰富了这种论证。他们认为，就认识对象作出直接的或间接的判断都是不可能的，因为这些判断，总是建立在其他判断上的，结果势必导致“无穷倒退”。又因为，就关于认识对象作出的正反两个判断，都能同等地得到证明，结果势必导致到“二律背反”，即“既是又不是”、“既不是又不是不是”。结果，既不能肯定肯定的判断，又不能肯定否定的判断，从而只能放弃一切认识活动。他们自称，这就是怀疑论学派的基本原则。因为，每一个判断都有一个相反的原则，因此，

相信这个原则的结果，对呈现在面前的对象不有所言说，这样才能达到心灵不受干扰的宁静。这种“悬搁判断”的理论，不仅影响了中世纪的经院哲学，而且深刻地影响了以胡塞尔(1859—1938)为代表的现象学，主张把传统的形而上学问题(如思维和存在的关系等)悬搁起来存而不论，借以宣扬其独特的先验论。

更值得注意的是，怀疑论学派为了否认感性认识和理性认识，拒绝对任何事物作出判断，从而制定出借以辩驳的论式，大体上有三类：十式、五式、两式。这里只介绍可以说是全部论式说的概括的第三类的两式。①

作为第三类的两式，是由晚期怀疑论学派代表之一、尼科墨提亚的美诺多托(鼎盛年约公元120)，继埃涅西得姆和阿格里帕后，提出的“悬搁判断的两种论式”。他认为，就对象的认识而言，无非是两种论式，而这两种论式都是不可能的。②

(1) 根据对对象本身的直接认识，这是不可能的。自然哲学家们在有关一切可感和可知对象的认识问题上，都争论不休，有的认为只有可感的对象是真的，有的认为只有可知的对象是真的，有的认为只有有些可感的或有些可知的对象是真的，但结果都会导致到“无穷倒退”或“循环论证”。因为他们的论证所依赖的论据本身，都尚有待于进行论证，因此，不存在“不经论证即被公认”的东西。

(2) 根据对对象的间接认识，这同样是不可能的。因为，所赖以依据的间接对象的标准的本身，还需要凭借更间接的其他

① 关于“十式”和“五式”，详见范明生《晚期希腊哲学和基督教神学》第160—165页，上海人民出版社1993年。

② 塞克斯都·恩披里柯：《毕洛学说纲要》，第1卷第16章第178—179节。

对象，结果同样会导致到“无穷倒退”和“循环论证”。

晚期怀疑论学派由此得出结论，无论是直接认识还是间接认识，都不可能成立，结果只能悬搁判断，终止一切认识活动和判断。上述的两式是全部论式说的总括。因此，法国著名古典学者罗斑(1866—1947)指出：“没有什么东西是自明的，可是又没有什么是可以经推理证明的：这样，在这两个‘论式’中，就最后总括了怀疑论派的全部论点。”①

第三节 文艺

怀疑论学派的出现并非偶然，它和任何新的学说一样，同样必须首先从已有的思想材料出发，虽然它的根源深藏在物质的和经济的事实中。

在此以前，早期和古典时期的希腊哲学家们，已就美学和文艺中一系列的重大问题进行了深入而系统的探讨，在相当程度上总结了人类在这些领域中的认识成果。理论家们理应在此基础上，进一步总结当代的新的认识成果，进一步推进人类已有的理论硕果。但他们却消极地从前人的认识中显示出来的种种矛盾中得出纯属怀疑和全盘否定的结论。

人类对客观事物的认识是永无止境的过程。人的思维是至上的，同样又不是至上的，它的认识能力是无限的，同样又是有限的。按它的本性、使命、可能来说，是至上的和无限的，按它的个别实现和每次的现实来说，又是不至上的和有限的。拥有无条

① 罗斑：《希腊思想和科学思想的起源》，第376页，商务印书馆1965年版。

件的真理权的那种认识，是在一系列相对的谬误中实现的，二者都只有通过人类生活的无限延续才能完全实现。"这个矛盾只有在无限的前进过程中，在至少对我们来说实际上是无止境的人类世代更迭中才能得到解决。"① 但是，怀疑论学派却无视人的认识是在一系列相对的谬误中实现的，又无视人类只有通过客观的相对真理的积累，才能逐步接近绝对真理。由于看到前人的种种文艺理论的相对的谬误等，导致到认为：文艺理论是不可能的，文艺理论是不必要的，文艺理论是有害的。

一 文艺理论是不可能的

怀疑论学派之所以得出"文艺理论是不可能的"的结论，是与他们的基本观点相联系的。塞克斯都·恩披里柯在其六卷本的《驳学者》（即《驳数理学家》六卷）的开头就曾指出，所谓驳数理学家是意指驳技艺和数理学科的学者们（或教师们）。② 这里他将包括文艺在内的技艺和数理学科密切联系起来，即与数学和自然科学，即传统的自然哲学相联系起来，文艺理论之所以不可能是与自然哲学之所以不可能相联系的。

怀疑论学派对自泰勒斯以来在希腊哲学中占有重要地位的自然哲学（物理学），进行比较全面的系统的批驳，这种批驳集中在本原、运动、时间和空间等问题上。

首先是本原说。怀疑论学派认为，泰勒斯的"水"、阿那克西曼德的"无定限体"（"阿派朗"）、阿那克西米尼的"气"、赫拉克利

① 恩格斯：《反杜林论》，《马克思恩格斯全集》，第20卷第95页。

② 塞克斯都·恩披里柯：《驳学者》，第1卷第1节。

特的“火”、毕达哥拉斯学派的“数”、柏拉图的“理念”等的本原说，都是彼此矛盾的。他们是无法全部同意这些哲学家的各自主张的，因为它们是彼此矛盾的，如果同意其中之一，就必须对此作出论证。但是，论证的本身又是不可能的，因为要论证，就要有论证的标准，可是标准本身尚有待于论证。这样，势必就陷入“无穷倒退”或“循环论证”。

其次是有关运动、时间、空间问题，也同样如此。一般人和有些哲学家肯定运动是存在的，但是，巴门尼德、芝诺和麦里梭则坚持运动是不可能的，因此运动是不存在的。怀疑论学派则认为，这两种说法同样都是不能成立的，因为他们各自提出的相反的论据，都有同样的分量，并也都会导致到自相矛盾，所以“运动是不能成立的，不运动也是不能成立的”[①]。空间和时间也同样如此，如公元前八世纪末和七世纪初的古希腊诗人赫西奥德，在他的《神谱》中提出：“混沌”在一切之先。[②] 怀疑学派就此进行批驳道，那么“混沌”又是从何而来的呢？要是把空间定义为“三维”，把形体定义为“三维加上不可入性”，那么形体不就表示空间，即物体进入空间时，空间或者仍然存在，那么它同时是充满和虚空，或者是挪开或取消了，那么“虚空”倒成了“物体”。既然这样，那就是自相矛盾的，所以空间是不能成立的，时间也同样如此。[③]

由此得出结论，作为数理学科的自然哲学是不能成立的，循此，作为技艺的组成部分的文艺学科同样也是不能成立的。

---

① 塞克斯都·恩披里柯：《毕洛学说纲要》，第3卷第66节。

② 赫西奥德：《神谱》，第118行。

③ 塞克斯都·恩披里柯：《毕洛学说纲要》，第3卷第121—123节。

怀疑论学派的立论是从语法技艺出发的，他们将诗人和作家们的言语看作是语法技艺（艺术）研究的对象，但是语法学家既不可穷尽研究所有诗人和作者们的作品，而从某些诗人和作者们的作品中，又不可能得出语法技艺来，从而认为语法技艺是不可能的，因而关于诗篇的研究也是不可能的：

> 当他们把它（指语法技艺——引者）描述为"有关诗人和作家的绝大多数言语的专门知识"时，他们所指的，或者是全部言语，或者是部分言语。要是他们所说的意指是"全部"，那么首先，语法技艺就不再是"绝大多数言语"，而是"全部言语"，而假如是全部言语，那么它就是无穷无尽的（因为诗人和作家的言语是无穷无尽的）。但是，没有一种经验是无穷无尽的，因此，语法的技艺是不存在的。要是他们所说的意指是"某些"，那么由于甚至普通老百姓也懂得诗人和作家的某些言语，尽管他们并不具备语法的专门知识，因而在这种情况下，同样没有一个人能说存在着一门语法的技艺。[1]

这里，怀疑论学派是凭借学科的成立要以其对对象的全部知识的认识为前提，即以无限和有限的绝对的对立作为论证的依据。这项论式是在他们的"十式"、"五式"和"两式"中都没有提到过的。他们声称，语法的研究对象是诗人们和作家们的作品的言语，但诗人和作家的作品是无穷无尽的，今后还将被不断地创作出来，而语法学家面对的只是过去和现在的作品中的言

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳语法家》，第1卷第166节。

语，所以不可能是“全部言语”。因此，语法学这门学科是不能成立的，所以关于诗人和作家们的作品的科学研究也是不可能的。至于对某些诗人和某些作家的某些言语，那就毋需语法学家从事专门研究，普通人也懂得，但对某些言语的懂得不足以成为语法学。即对有限的对象的认识不足以成为学科，而拥有全部言语的知识又是不可能的，所以语法的技艺是不可能成立的：

> 要是语法是一门技艺，那么语法就是诗人和作家的言语的全部，而技艺是“由理解构成的体系”。既然这样，因为没有一个拥有对诗人和作家的言语的全部的理解，语法必然是不能成立的。[1]

古希腊语法学家历来就重视对诗等技艺（艺术）的探讨，公元前四世纪时的语法学家本提库斯的赫拉克利德，在其所著的《荷马研究》中就批评了伊壁鸠鲁否定荷马等所有的诗歌。撰写第一部希腊语法的狄奥尼修斯·萨拉克斯，就曾致力于探讨有关技艺（艺术）的定义。

这里，塞克斯都·恩披里柯并未直接否定以诗为代表的文学，而是通过间接否定以诗篇为研究对象的语法学的不可能，从而达到间接否定诗等文学的研究；并通过否定语法这门技艺的研究不可能，从而否定一切技艺（文学艺术属于技艺）的研究不可能。

---

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳语法学家》，第1卷第75节；即《驳数理学家》第1卷第75节。

二 文艺理论是不必要的

怀疑论学派不仅认为文艺理论是不可能的，而且认为它是根本不必要的。塞克斯都·恩披里柯在强调文艺的功能的前提下声称，语法中讨论诗人和散文作者的那部分，我们已经从其技艺和历史的方面表明其是不可能的，因而将其取消了，诗和散文离开了技艺和历史便无从解释和说明。但是，语法学家尚还敢于从文学理论的实际有用，及其对幸福的必要等方面来论证其必要性，但这些论证同样是不能成立的。①

首先，某些具有认识或教育性质的诗或散文作品等是实际有用的，但要是这些作品本身在表述上是清楚的话，那就不需要文学理论家来饶舌、来再作什么解释，就这种意义而言，文学理论是不必要的。但要是这些作品本身在表述上是不清楚的，也就在实际上不能起到服务于有用的目的，就这种意义而言，文学理论也是不必要的。因此，作为文学理论的语法学是不必要的：

> 所有被认为于生活有用和必要的诗人的言语，例如具有格言性和劝谕性的言语，显然是被诗人们清楚地表达的，因而不需要语法学。而所有那些需要语法学的，例如，那些由外国故事构成的言语，或被谜样表述出来的言语，都是无用的。因此，从这两方面来看，语法学都是没有用处的。②

---

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳语法学家》，第1卷第270节，即《驳数理学家》第1卷第270节。

② 塞克斯都·恩披里柯：《驳语法学家》，第1卷第278节。

实质上，塞克斯都·恩披里柯这里的两种正、反论证都不能成立，外国故事或被表述得晦涩的言语，正需要专门研究诗和散文作品的言语的语法家来进行解释，方能被广大群众所接受而起到其应有的作用。即便是由诗人和散文作者明白晓畅地表达的言语，通过语法家们深入全面的解释，群众可以因此而获得更多的教益。所以这种诡辩式的论证是不能成立的。

其次，即便是实际有用的言语，语法学家也是不能作出区别的，能够作出这种区别的是哲学。但是，即便是主要的哲学家们，但他们作出的许多陈述也是彼此冲突的。所以，仰仗哲学的文学理论同样也是没有价值的。[①]

又其次，语法学家并不了解语词背后的事物，他们只是停留在对语词的理解上，但即便是这样也是毫无意义的。(1)语法学家并没有了解这些语词的专门手段，因为这些语词，语法学家不是凭借任何技艺获得的，而是凭借道听途说得来的。(2)即便是对语词的理解也是不可能的。因为，语词的数目是无限的，由不同的人以不同方式构成的，并应用于不同的对象，我们对于这些都是没有认知的。所以语法学家们尽管仔细考虑成千上万次，也是不会理解的。[②]

最后，就语法学的有用与否和对幸福有关与否，也是值得怀疑的。就有用而言，对国家有用是一回事，对我们有用则是另一回事。鞋匠和铜匠的技艺对国家来讲是必要的，但就对我们的幸福而言则并不是必要的，因此我们自己没有必要去成为鞋匠或

---

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳语法学家》，第1卷第280—285节。

② 塞克斯都·恩披里柯：《驳语法学家》，第1卷第313—317节。

铜匠。语法学也同样如此,它对国家来讲是有用的,但对我们自己而言并非必然是有用的。即便就谈话的技艺而言,它也不是得益于语法学,而是得益于一般的机智敏捷。[1]

三 文艺理论是有害的

怀疑论学派认为,人们关于艺术以及它的效果和价值所陈述那些所谓的普遍真理,实际上都是值得怀疑的。特别是否定希腊人尤为重视的音乐和诗这两种艺术的认识价值和道德价值的主张。他们认为,艺术既不能教育人,也不能改善人的道德。塞克斯都·恩披里柯在《驳音乐家》中甚至更趋于极端,认为艺术对人产生的效果是否定性的,是在道德方面使人堕落的:

> 基于这种理由,认为谁懂得音乐谁就获得更多快乐,那么音乐是不值得选择的。也并不因为音乐准备和导使灵魂走向智慧。就音乐而言恰恰相反,它阻碍和反对人努力追求美德,使青年人轻而易举地走向纵欲和放荡。[2]

既然作为艺术的音乐是邪恶的、伤风败俗的和有害的,那么关于音乐的理论,推而广之一切文艺理论都是有害的。

塞克斯都·恩披里柯的这种全盘否定以音乐为代表的文艺的积极作用的观点,显然是片面的。古希腊历来崇尚音乐陶冶和

---

① 塞克斯都·恩披里柯:《驳语法学家》,第1卷第294节。

② 塞克斯都·恩披里柯:《驳音乐家》,第6卷第34节。即《驳学者》或《驳数理学家》,第6卷第34节。

完善人的灵魂的积极作用，毕达哥拉斯学派就高度肯定音乐对人的灵魂的净化作用。柏拉图和亚里士多德则在重视音乐的净化作用的同时，更强调音乐教育应该注意乐调的选择，对音乐的积极作用和消极作用进行了具体分析。而怀疑论学派由于只看到某些音乐的消极作用，从而全盘否定音乐，显然是错误的和片面的。

第四节 音乐

塞克斯都·恩披里柯在其《驳学者》(即《驳数理学家》)的第六卷《驳音乐家》中，对音乐曾进行了专门的讨论。

一 音乐的含义

塞克斯都·恩披里柯在《驳音乐家》中，一开始就开宗明义地阐明"音乐"这个术语有三种含义。

第一种含义，音乐是"与旋律、音调和节奏的制作及相类似事物有关的科学"[1]。就这种含义而言，斯宾塔茹斯的儿子、塔壬同的阿里斯托克塞努(约前375或360—?)是一个音乐家。根据其他有关记载，阿里斯托克塞努是亚里士多德漫步学派哲学家，是古代世界最早的音乐理论的权威，享有盛誉。在音乐理论上，认为音乐不仅有道德的和教育的作用，而且还有净化的作用，但是这些是通过人们的联想所得到的。强调音乐理论必须限于自

[1] 塞克斯都·恩披里柯:《驳音乐家》，第6卷第1节。

己特有的领域。认为音阶中的音符不应当用数学比率判断，而应当用耳朵判断。也就是说，人是凭借经验认识音乐和它的规律，反对毕达哥拉斯学派将音乐的本质理解为数的观点。认为虽然可以按数学计算找出音程之间的关系，但实际上还须用听觉来判断哪些音程可以应用在音乐之中，从而强调听觉的作用。总之，将音乐看成是和谐而有秩序的一种自在的体系，节奏是从语言、曲调及舞蹈动作中抽象出来的一种时间关系，可以用数的比值表现出来。①

第二种含义，指"那些使用长笛和竖琴的人，以及女性竖琴演奏家为音乐家"。

第三种含义，第一、二两种音乐的含义，是在严格的和通常的意义上使用的，"但有时我们也习惯于在一种并不严格的意义上使用这个术语，以说明某种演出的得体"②。例如，我们说某部作品像"音乐似的"，虽然它可能是一幅画，或者说某位画家在其作品中达到了"音乐似的"得体。

塞克斯都·恩披里柯声称，他所讨论的音乐，并不是第二、三两种意义上的，而是第一种意义上的音乐。这种意义上的音乐，可以同其他技艺，例如像语法这种技艺相比较。他认为，与语法一样，对音乐的驳难同样有两类。第一类是，有些人试图以独断的方式表明，音乐这门学科，对幸福来讲并不是必须的，甚至毋宁说是有害的，凭借音乐家们的陈述，以及凭借他们否定音乐

---

① 关于阿里托克塞努的情况，是根据《牛津古典辞典》、《不列颠百科全书》、《中国大百科全书》(《音乐、舞蹈》卷)，以及策勒：《亚里士多德和早期漫步学派》。

② 塞克斯都·恩披里柯：《驳音乐家》，第6卷第2节。

的主要论据来加以证明。第二类是，有些人则避开所有这些驳难，而是以更其怀疑的方式来进行驳难。

接着，塞克斯都·恩披里柯提出他自己的对于音乐的种种驳难。

二　关于音乐的种种驳难

第一，宇宙的和谐及其音乐是不存在的。

自毕达哥拉斯学派以来，希腊的音乐理论乃至整个关于美的理论，就与"和谐"这个观念紧密联系在一起。毕达哥拉斯学派认为，各个天体之间的距离，是遵循数学比例的，因而整个宇宙就是一个大的和谐。他们通过对数的研究，特别是在音乐的研究中，发现在谐音和音程之间存在着比率关系，从而构成和谐。怀疑论学派对音乐的驳难就是针对这种观点的。声称，宇宙并非是和谐地构成的，因此宇宙并非是秩序井然的：

> 由各种证据表明，认为宇宙是遵循和谐而秩序井然地构成的看法是错误的。此外，即使这种看法是正确的，这样的一类事物对走向幸福也没有什么帮助，正像各种乐器所产生的和谐，对幸福也没有什么帮助。[①]

毕达哥拉斯学派认为音乐的和谐是与宇宙的和谐是紧密相联系的，现在既然宇宙本身不存在和谐，也就理所当然地谈不到音乐的和谐。此外，即便存在这种和谐，它也不会促使人走向幸福。

---

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳音乐家》，第6卷第37节。

塞克斯都·恩披里柯进而认为，这些对音乐的驳难就是在前面已经提到过的那两类驳难，无非是将音乐看作这样一门学科，研究“合调”和“不合调”、“合节奏”和“不合节奏”。而怀疑论学派则认为：“我们将证明，实际上既不存在曲调，也不存在节奏，因此我们将肯定地证实音乐是不存在的。”①

接着，他就运用类似昔勒尼学派的感觉论的观点来进行驳难。认为声音和感官中的听觉有关，感知颜色和视觉有关，感知气味和嗅觉有关，感知甜、苦和味觉有关，而这些感知又和人的性格的阴郁或倔强等有关。音乐家们的旋律理论是整个地建立在音调上的，因此要是音调被消灭了，音乐也就不存在了。声音无非是一种感觉，是感觉的产物，声音本身是不存在的，柏拉图、甚至德谟克利特② 通过消灭每一种感觉对象，从而也就消灭了作为感觉对象的声音。此外，要是声音是存在的话，那么要末是有形的，要末是无形的，但漫步学派已经用许多论据证明声音并不是有形的，而斯多亚学派则证明声音并不是无形的。实际上，感觉是不存在的，感觉对象也是不存在的，因为它们的存在是相对于感觉而言的。要是感觉对象是不存在的，那么声音也是不存在的，因为声音无非是感觉对象中的一种而已。所以声音是不存在的，音调也是不存在的，既然音调是不存在的，那么音程、和音、旋律也是不存在的。“所以音乐也是不存在的，因为音乐被描述为‘合调和不合调的事物的学科’。”③

---

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳音乐家》，第6卷第38节。

② 这里塞克斯都·恩披里柯认为德谟克利特主张感觉对象是不存在，实际上德谟克利特坚定地肯定感觉对象是客观存在的。

③ 塞克斯都·恩披里柯：《驳音乐家》，第6卷 第58节。

这类关于音乐不存在的驳难的实质在于，音乐不能离开人的感觉而独立，即音乐本身没有客观的、确定的属性，旋律、音调、节奏等是依附主体的感觉。既然没有独立存在的音乐，也就谈不到音乐理论，谈不到音乐对人的情感的影响，对人的品德的影响。塞克斯都·恩披里柯的诸如此类的驳难，显然是主观唯心主义的。无论是自然界的声音，还是由音乐家创造出来的各种旋律、音调、节奏，都是客观存在的，不依赖于任何人的听觉而独立存在，它们对人的听觉以致对性格产生这样或那样的影响也是可能的，循此制定出种种音乐理论也是可能的。这些都是已经由人类的实践所证明了的。

第二，音乐欣赏纯粹是主观的。

与否认音乐的客观存在相联系，怀疑论学派认为音乐的鉴赏纯粹是主观的：

> 就音乐的曲调来说，并不是某些音乐的曲调本来自然就是这种性质的，而另外一些曲调本来自然就是那种性质的，而是我们自己把这些曲调设想成为这种或那种性质的。[1]

这是认为音乐的鉴赏纯粹是主观的观点，与前面否认音乐客观性的观点，是彼此互为论证的。音乐之所以不是客观的，是由于对音乐的鉴赏是纯属主观的感觉，而音乐鉴赏之所以是主观的，是由于音乐本身不是客观的。塞克斯都·恩披里柯的诸如此类驳难也是难以成立的。他声称，同一种曲调能使马激动，但不能

---

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳音乐家》，第6卷第20节。

使在剧场中的人激动，即便是马也不是被激动而是受到惊扰，即便能使人激动，对人的生活也是毫无用处的。[1] 的确，同一曲调对不同的生物可以引起不同的反应，甚至对不同的人也是这样，即便是同一个人，在不同情况下也可以引起不同的反应。但归根结蒂首先要有发出某种声音的曲调。在此以前，漫步学派的塞奥弗拉斯特倒是肯定了音乐的客观性："音乐打动灵魂，并将节奏提供给他们。"[2] 灵魂之所以被打动，的确是要以某种节奏的音乐的存在为前提的，但对灵魂打动到什么程度，引起何等样的打动，则是和该人本身的修养和处境有关。倒是他自己提到的古人们对这点作出了比较正确的解释，正像古人们已经指出过的那样，人们的性格是不同的，有些人阴郁固执，有些人纵欲、伤感：

> 这样，某一种悦耳的曲调在灵魂里产生庄严而高尚的动机，而另一种悦耳的曲调在灵魂里产生卑劣而可耻的动机。这类曲调，音乐家们通常称之为性格，因为它们形成性格。[3]

灵魂里庄严、高尚与否的动机，不是灵魂所固有，而是由悦耳的曲调引起而产生的，从而才形成人们的某种性格。这正是自毕达哥拉斯学派以来，肯定音乐的积极作用的意义所在，也正是希腊人之所以重视音乐教育的根本原因所在。

第三，音乐知识是不必要的。

---

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳音乐家》，第6卷第21节。

② 斐洛德谟：《论音乐家》，第37节。

③ 塞克斯都·恩披里柯：《驳音乐家》，第6卷第49节。

怀疑论学派不仅认为音乐根本不存在，对音乐的欣赏纯粹是主观的，并因此进而认为对音乐的知识也是根本不必要的。在这点上，他们又是针对毕达哥拉斯学派进行驳难的。声称：毕达哥拉斯学派盟会宣称过，宇宙遵循和谐而是秩序井然的，因此我们需要音乐的原理，为的是懂得万有全部事物，或者是由于某种曲调会影响灵魂的性格。但是，从未有人说到过，音乐之所以有用，因为同普通人相比较，音乐家从听音乐或演奏中获得更多的快感。但是，首先，普通人之感到这种快感是不可避免的，正像他们在饥饿时获得食物和酒类时得到这种快感那样。其次，即便普通人没有音乐的技艺，同样能够欣赏音乐，婴儿听了摇篮曲就会入眠，非理性的动物听到长笛的声音也会被吸引住，但他们都没有音乐的技艺，并且也不懂音乐。由此，塞克斯都·恩披里柯就从根本上否认音乐知识的必要性：

> 因此，由于这种原因，就像我们尽管没有烹调或品酒的技艺，我们照样享受美味的食物和酒一样，我们尽管没有音乐的技艺，我们仍然在听到悦耳的曲调时感到快感，尽管内行的音乐家认为悦耳的曲调，被艺术家演奏得要比被普通人演奏得更好，但艺术家并不能从这种曲调中获得更大的快感。[①]

事实上，烹调术和享受美味的食物是彼此有区别的，只有懂得烹调术的人才能烹调出美味的食物，只有内行的音乐家才能创作出悦耳的曲调，也只有懂得音乐技艺的演奏家，才能演奏好悦耳

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳音乐家》，第6卷第33—34节。

的曲调。就是拿普通的听众来讲，也只有他懂得音乐，才能更好地欣赏音乐。

此外，怀疑论学派不仅不积极肯定音乐陶冶人的情操的作用，相反的片面强调音乐的消极的有害的作用，认为它使青年人在道德上走向堕落。这点，在前面第三节中已经讨论过了。

总之，相比较而言，作为斯多亚学派和伊壁鸠鲁学派的对立面的怀疑论学派，在美学和文艺理论方面的内容是薄弱的，以一种更为形而上学的否定一切、怀疑一切的主观唯心主义观点去批驳他们所谓的独断论。根据塞克斯都·恩披里柯的记载，整个怀疑论学派的理论可以分为两大类：第一类是一般的理论，这主要体现在《毕洛学说纲要》一书中，它概述了怀疑论学派的基本原理，一般地探讨了怀疑论学派的目的、方法、原则、公式、论式等；第二类是具体问题，把他们的一般的基本原理，具体地应用到各种领域，对他们所认为的独断论进行了分门别类的批驳。我们这里，以他的《驳语法家》为依据，结合他对语法学的批驳，探讨了他们的一般文艺理论观点，以他的《驳音乐家》为依据，探讨了他们的音乐观。他认为，他所批驳的这些独断论，最后都会导致到"无穷倒退"和"循环论证"，从而陷入二难推理，他由此得纯属消极的结论："我们撤回到悬搁判断。"① 尽管怀疑论学派的种种批驳带有明显的片面性，但我们也不能以另一种片面性来对待他们的这种片面性，他们的怀疑论观点是人类认识发展过程中必然的产物，因此正像马克思在《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳逻辑学家》，第2卷第363—364节，即《驳数理学家》，第8卷第363—364节。

中指出的那样，怀疑论学派在希腊哲学的发展中，占有独特的地位：

> 怀疑论者是哲学家中的科学家，他们的工作是进行比较，因而也就是收集各种不同的，先前阐述过的主张。他们以平均调和的学术观点看待以前的体系，这样来揭露出矛盾和对立，他们方法的一般原型包含在爱利亚派、诡辩派和学院派（即柏拉图学园派——引者）之前的辩证法中。然而这些体系不失为独创的并构成一个整体。[1]

这点，对他们的美学和一般文艺理论的观点的评价来说，也是同样适用的。这里，马克思主要是就怀疑论学派以蕴含着的辩证法因素，反对所有独断论的形而上的思维方法这个积极方面而讲的。但是，他们又有消极的一面，即以一种形而上的独断论来反对另一种形而上的独断论，对他们自己的怀疑论式本身从来没有采取批判的态度，是以一种主观主义和相对主义的片面性，去全盘否定以往一切哲学派的一切观点，不加鉴别地全盘否定一切积极的认识成果。

---

① 马克思：《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》，见《马克思恩格斯全集》第40卷第167—168页。

第十二章　折衷主义:西塞罗和普卢塔克

从广义上说,除了伊壁鸠鲁学派,这个时期的所有哲学学派都带有不同程度的折衷主义的色彩:

> 这种折衷主义最初出现在斯多亚学派中,后来它在更高的程度上终于支配了学园派,并且也进入了漫步学派。不过,在这时的伊壁鸠鲁学派中,我们看不到对该学派创始人的学说有任何重大的背离。①

但是一般认为,这股折衷主义思潮,直到公元前二世纪才逐渐占到主导地位。这点,在美学中也同样如此。

第一节　形成及其代表人物

从公元前二世纪到公元六世纪,在希腊—罗马世界流行的柏拉图学园、亚里士多德漫步学派、毕达哥拉斯学派和斯多亚学

---

① 策勒等:《古希腊哲学史纲》,第265页,山东人民出版社1992年。

派等各派哲学,尽管程度不等,但都带有明显的折衷主义特征。

一　形　　成

柏拉图学园是整个晚期希腊罗马时期有巨大影响的一个学派,它几乎影响到了这个时期的所有哲学学派(除了伊壁鸠鲁学派),但它也接受了其他学派,特别是以毕洛为代表的怀疑论学派和斯多亚学派的影响。

老学园从克冉托尔开始,向怀疑主义方向演变;到中期学园,怀疑主义日益明显,但他们又主张,要站在一视同仁的立场上对待和批评各种学派及其学说;到了新学园时期(即第四、五时期柏拉图学园)折衷主义占到主导地位,其主要代表人物是第四时期奠基人拉利萨的斐洛(公元前160/159—前80),和第五时期奠基人阿斯卡隆的安提俄克(公元前130或120—约前68)。

斯多亚学派是整个晚期希腊—罗马时期最具有代表性的学派。它的建立,一开始就受到苏格拉底、柏拉图、亚里士多德、赫拉克利特和犬儒学派的影响,所以早期斯多亚学派的学说可以说是矛盾百出。以后由于受到来自柏拉图学园的批评,尤其随着与罗马世界相接触而更加注重实用,从而逐渐改变了这个学派的面貌。中期斯多亚学派更多地接受柏拉图和亚里士多德的影响,从而向折衷主义和唯心主义演变。到了晚期斯多亚学派时期,折衷主义特别是柏拉图的倾向愈益明显,以致策勒在他那部三大卷五厚册的巨著《希腊哲学及其历史发展》中,就把整个晚期斯多亚学派列入折衷主义部分讨论,这种论断显然是公允的。

我们这里所讨论的以西塞罗和普卢塔克为代表的折衷主义

美学，正是在这种总的折衷主义哲学思潮下形成起来的。

二 西 塞 罗

西塞罗(Marcus Tulius Cicerv，公元前106—前43)是罗马共和国时期的政治家、演说家、哲学家。出身骑士家庭，公元前63年出任执政官，公元前51年出任小亚细亚西利西亚总督。内战时期追随庞培(公元前106—前48)反对恺撒(约公元前100—前44)，恺撒去世后，西塞罗热衷于恢复共和政体，发表反对安东尼(公元前82—前30)的演说多篇，成为元老院中有影响的人物。他在屋大维(即奥古斯都，公元前63—公元14，前27—公元14作为古罗马皇帝在位)、安东尼、李必达(？—前13)结成三头政治联盟后被杀。

西塞罗青年时代相继在罗马、雅典、罗得岛等地，接受伊壁鸠鲁学派的斐德罗(约公元前140—前70)、新学园的斐洛和安提俄克，以及斯多亚学派的狄奥多图和波塞多纽等的教育和影响，特别热衷于安提俄克的学说。尽管西塞罗的思想缺乏独创性，但他擅长凭借丰富的资料，运用通俗流畅的拉丁语，向罗马世界介绍希腊哲学，使希腊哲学披上罗马的衣装，容易被罗马人所接受。他在哲学上接受当时几乎所有学派的影响，但比较而言更崇尚新学园的安提俄克，自称在哲学上追随柏拉图的怀疑主义，属于柏拉图新学园派。学者们也认为："西塞罗是属于新学园的哲学家。"①

西塞罗在讨论方法上，只是提出正反面的理由，不作最后的

① 《不列颠百科全书》，1910年第11版，第6卷"西塞罗"词条。

裁定。但他之所以持怀疑主义,不是像中期柏拉图怀疑主义学派那样基于科学上的理由,而是看到权威的哲学家们之间彼此见解冲突,并在一定程度上准备放弃这种怀疑主义。他的立场正像他自己所说的,是出于辩论方法的目的,检验各种理论,从中找出他最为赞成的理论。[①] 但又进而认为,彼此矛盾的见解是可以调和的,所以较之卡尔尼亚德更强调盖然性。结果,成为当时罗马世界流行的折衷主义哲学中最有影响的代表人物。

西塞罗的美学思想,主要是受斯多亚学派、亚里士多德漫步学派,特别是柏拉图的影响,颂扬柏拉图是"杰出的大师和导师"[②]。折衷主义美学是柏拉图、亚里士多德、斯多亚学派有关思想相折衷而形成,是晚期希腊—罗马美学思想家中,在普洛丁以前的最成体系的综合成果。从而成为其时最有影响的美学思想家,得到后世美学思想史家们的赞誉:"西塞罗对美学的贡献不在于某一个方面,而在于他的许多观念内容充实、正确。"[③] "折衷主义的美学,由于西塞罗的巨大权威,具有广泛的影响并成为希腊化后期和古典罗马时期的典型。……西塞罗的折衷主义美学是古典时代的观念的一个总结,而他的新观念又开创了一个新的时代。"[④] 但也应该指出,西塞罗的美学思想,既体现了他那个时代的长处,同时也反映了其弱点。

西塞罗撰有大量著作,其中与哲学—美学有关的重要著作有:《论神性》、《学园问题》、《论义务》、《论目的》、《论国家》、《论

---

① 西塞罗:《图斯库兰的谈话》,第1卷第4章第7节;并参看策勒《希腊哲学中折衷主义史》第152页。

② 西塞罗:《论演说家》,第2章第8节。

③ 吉尔伯特等:《美学史》,第136页。

④ 塔塔科维兹:《古代美学》,第201页。

法》、《论至善和至恶》、《图斯库兰的谈话》等。其中所使用的一些哲学术语，一直为后世西方哲学所沿用。就美学术语而言，在西塞罗时代有三十三种新的美学术语出现，从而使美学问题的探讨得以更加深入细致，而西塞罗本人就是这些美学术语的主要创造人之一。即便在罗马文学史上，他也占有相当高的地位，对罗马演说艺术和散文创作的发展有很大影响，对拉丁文学语言的形成和规范化起了很大的促进作用。古罗马百科全书式著作《自然史》的作者老普林尼(公元23—29)就称西塞罗为罗马演说和拉丁文学之父。[1]

三 普卢塔克

出生于希腊本土玻俄提亚的喀罗尼亚的普卢塔克(Plutarch of Chaeronea，约公元40—约120)，是罗马帝国时期希腊传记作者，柏拉图学园哲学家。公元66—67年间在雅典从亚里士多德漫步学派哲学家阿谟尼乌学习数学和哲学。他在哲学上既攻击斯多亚学派，又攻击伊壁鸠鲁学派，但从未公开宣布自己是哪一哲学学派的信徒。[2] 但文德尔班等认为普卢塔克是折衷主义哲学家："与新毕达哥拉斯学派几乎不可分的是纪元后最初几个世纪的折衷主义的柏拉图主义，如喀罗尼亚的普卢塔克和玛达拉的艾普利亚。"[3] 普卢塔克"他的哲学是折衷的，以柏拉图学派为主，但也包括斯多亚学派、毕达哥拉斯学派(但不是

① 《中国大百科全书·外国文学》(Ⅱ)，第1095页。

② 参看鲍桑葵：《美学史》，第141页。

③ 文德尔班：《哲学史教程》，上卷第286页。

伊壁鸠鲁学派)的观点"①。

当罗马皇帝尼禄统治时期(即公元54—68),普卢塔克曾在罗马教授哲学。后来深受罗马皇帝图拉真(在位公元98—117)的赏识,曾几次被选为罗马帝国治下喀罗尼亚的执政官。罗马皇帝哈德良(在位公元117—138)当政时,还当过罗马治下希腊阿该亚行省的总督,曾获雅典荣誉公民称号。从95年起,成为德尔斐的阿波罗神庙的终身祭司。晚年回归故乡喀罗尼亚,创办自己的学校。

在哲学上主要是折衷亚里士多德和斯多亚主义,对柏拉图哲学作出神学的解释。被认为是当时柏拉图主义的最大代表,新柏拉图主义的先驱。从而被认为是"与数论保持一定距离的宗教的柏拉图主义的代表"②。致力于反对斯多亚学派的一元主义,赞成他所理解并重新解释了的两种宇宙本原说:(1)神是超时空、超运动的真存在,是最高本原,永恒不变,是众善的主宰;(2)物质是恶的存在的条件。"一"是提供形式的本原,"不定的二"是接受形式的本原,两者结合形成世界。理念是神和世界之间的居间者,是世界的原型,物质是创造世界的混沌的基质,神是创世的动因。人不能认识神的本质,神洞察一切,但人是看不到神的,神是"存在者",是一和永不分化,但又是没有起源的。人只能认识神的劳作,在这种劳作中,物质不是恶而是中性的东西,是善和恶的共居之地。善和恶的世界灵魂是并存的,后者是世界上一

---

① 《简明不列颠百科全书》,第6卷"普卢塔克"词条。

② 文德尔班:《哲学史教程》,上卷,第290页。这里所讲的"数论",意指柏拉图晚年在"不成文学说"中提出的有关"数论"的理论。内容详见汪子嵩等《希腊哲学史》第2卷第1122—1148页。

切无秩序运动的原因，只有神才是善。精灵是人、神之间必需的中介者，有些精灵是善的，有些精灵是恶的。在人的灵魂中，既有恶又有善。普卢塔克除了承认一个至上神外，还承认希腊人和非希腊人信仰的民间神灵。

就美学思想而言，普卢塔克是无法与西塞罗相比拟的。但他关于模仿与美丑、诗与舞蹈的关系、想象与虚构等观点，是很值得重视的。他以典雅流畅的希腊文撰写了大量著作，并被保存了下来，这不仅是研究他的思想的根据，而且由于提供了有关希腊哲学、宗教神学、道德伦理、政治、历史、美学等方面的丰富资料，从而受到后世重视。主要著作《希腊罗马人物对比传记》，是普卢塔克的成名之作，写成于他的晚年。全书包括从神话时期到作者本人当代的几乎所有希腊罗马的名人，如忒修士、梭伦、伯里克利、亚历山大、罗慕洛、凯撒等的传记五十篇。其目的在于借所记载名人的言行进行道德说教，用以警世劝善。另一类著作是《道德论集》[1]，内容涉及哲学、宗教、神学、美学、政治、伦理、文艺、历史等共计六十余篇。其中有代表性的如：《论亚历山大的命运或美德》、《论兄弟之情》、《论独裁、民主和寡头政治》、《追随伊壁鸠鲁不可能幸福地生活》、《论迷信》、《论月相》、《论音乐》、《阿里斯托芬与米南德的比较》、《宴会上的问题》、《七贤会饮》、《青年人应该怎样读诗》、《答科洛特斯》、《论哲学家接受的意见》等。

普卢塔克美学思想方面在当时和对后世的影响，尽管不能与西塞罗相比拟，但对整个西方文化的影响则是巨大的，以致罗素认为他可以与柏拉图和亚里士多德相比拟：

---

① 收入著名的希英对照版的“洛布古典丛书”，共十六册。

在早期基督教时代是柏拉图,在中世纪教会时期是亚里士多德,但是到了文艺复兴以后,当人们开始重视自由的时候,他们却首先转向普卢塔克。普卢塔克深刻地影响了十八世纪的英国和法国的自由主义者以及美国的缔造者们,他影响了德国浪漫主义运动,并且主要的是以间接的路线继续影响着德国的思想一直到今天。[1]

第二节　美和审美

作为折衷主义美学代表人物的西塞罗和普卢塔克,对于美及其种种复杂的本性,有一系列值得注意的论述。但也正由于他们是折衷主义者,在有关的观点间出现难以调和的矛盾,而且他们的有些观点,往往表述得并不是很清楚的。

一　美的客观性

无论是客观唯心主义的柏拉图，动摇于唯物主义和唯心主义之间的亚里士多德，还是有着明显唯物主义倾向的斯多亚学派，从各自不同的哲学观点出发，都肯定美的客观性。这点在前面都已经具体讨论过了。正是在他们的影响下，西塞罗同样也肯定美的客观性，并把这种客观性同事物本身的秩序相联系起来:

① 罗素:《西方哲学史》,上卷第139页。

事物的这种秩序有如此的力量，以致哪怕其中有极小的变化，这些事物都不可能再一起存在下去。它有这般的美，以致甚至难以想象还有比它更美的自然外貌。①

并进一步声称，这种取决于秩序而形成的事物带有必然性：

你们转而想一想，人的形状和姿态以至其他动物的形状和姿态吧，你们会发现躯体的每一部分，都不是没有某种必要的用处的，而且整个结构仿佛是凭借技艺而不是偶然地完成的。树木的情形是怎样的呢？树干、枝条甚至树叶，无一不是为了维持和保持它们的本性而形成的，可是在树木中没有一个部分是不美的。②

事物的所以美是取决于事物本身的秩序，因此只有这种秩序继续存在下去，这类事物才仍然是美的。要是这种决定事物之所以美的秩序起了变化，哪怕是极小的变化，这种美也就会发生变化。这些都是取决于事物的秩序，取决于事物的整个结构，所以它并非是偶然出现的，并非是偶然地形成的。

普卢塔克在关于美的客观性和必然性方面，与西塞罗有相类似的见解。他在《论哲学家接受的意见》中谈到：

任何美的东西的产生，都并非是偶然和没有目的的，它产生于创造了美的技艺。世界是美的，这种美我们是从它的形状、颜色和体积，以及围绕着它的多种多样的星群中分辨

①② 西塞罗：《论演说》，第3卷第45章第179节。

> 得出来的。因为世界是球形的,这种形状比其他所有形状都要美。[1]

这里,普卢塔克所谈到的美的客观性、必然性、凭技艺而形成的等等,都是与上述西塞罗的观点一致的。至于将球形看作是美的标志,这是古希腊人审美观中的传统观点。值得注意的是,将美的问题和目的论联系起来。这正是前面提到过的"宗教的柏拉图主义"观点,在其折衷主义美学观中的具体反映。这种目的论,带有明显的宗教神学色彩。

西塞罗的美学观同样也带有明显的宗教神学色彩,这点在下面讨论到他对天赋观念的信仰,以及对柏拉图的理念论的具体运用和重新解释中会体现出来。从他的《论神的本性》中可以看出,西塞罗除了抱着严肃的态度来评价艺术以外,还像罗马诗人一样,对客观的自然风景的美,有了愈来愈敏锐的感觉,但他将这种客观的自然归诸神意:

> 让我们把有名的美术品撇在一边,用我们自己的眼睛去看看我们所谓由神意形成的那些东西的美吧。[2]

在这一系列由神意而形成的自然界的美的事物中,他列举出的有嶙峋的岩石、山洞和山脉。这点,在他用先验论的天赋观念说来解释艺术家如何创作美的艺术品时,就更为明显。

---

① 普卢塔克:《论哲学家接受的意见》,879C。这里所标的标准页码,系指普卢塔克的《道德论集》中的总编码。

② 西塞罗:《论神的本性》,第38—39节。参看鲍桑葵《美学史》第138页。

二 美是心灵所固有

总的来讲，西塞罗的哲学重视实用。尽管他承认包括自然哲学在内的知识，本身自在自为地就是一种善，它确保了最纯和最高的享受[1]，但他更强调的是行动，认为哲学研究的终极目的是对实际生活发生影响，知识只有在行动中才能完成它自己。因此行动比认知有更高的价值，研究最高的善是一切研究中最重要的，这种研究决定了全部哲学。

西塞罗认为行动，包括到艺术家的创作活动，是建立在天赋观念上的。他声称，哲学家是独立于外界的，将他的信仰建立在直接的内在的确定性上面，建立在天赋知识，即对真理的天赋感受上面。这种见解，正如策勒指出的那样："对后来，特别是对基督教哲学有重要影响，他是最先明确地阐明的。"[2] 策勒阐明的这点是非常重要的，因为，在西塞罗以前的希腊哲学中，从未提出过严格意义上的天赋知识。柏拉图的回忆说，是借助方法论上的论证来阐明的，伊壁鸠鲁的概念和早期斯多亚学派的共同概念，都是从经验中抽象出来的，而西塞罗的这种天赋知识，是先于一切经验和科学的，它所涉及的是他所谓的最重要的真理。

西塞罗就此认为，德性的萌芽是天赋的，要是它们的发展不受干扰的话，科学就是不必要的了。例如，正直的意识原来是人性

---

① 西塞罗：《论目的》，第1卷第7章第25节；《图斯库兰的辩论》，第5卷第24节；《论神性》，第2卷第1章第3节。奥古斯丁：《论三位一体》，第14卷第19章第25节。

② 策勒：《希腊哲学中折衷主义史》，第159页。

所固有的,后来由于恶的倾向的形成而蒙蔽了它。对神的信仰,也是建立在同样基础上的,人的精神的美德是与神密切关联的,关于神的意识,是由人的自我意识直接提供的。因此,人只有记住他自己的起源,才能导使他回到创造主。[①] 天性教我们以神的存在。[②]此外,灵魂不朽,同样属于这些天赋真理之列,意志自由同样也是如此。这样,在天赋知识的基础上,西塞罗的哲学、伦理学、神学是统一的,或者说是一回事。美学和文艺理论也同样如此。

西塞罗认为,艺术家藉以进行创作的观念,以及美的理念都是天赋的,都是心灵所固有的。他在《论演说家》中明确宣称:

> 我坚持这种见解,认为:没有任何一种如此美的东西,以致会被其摹本(如摹仿面孔的假面具)的美所超过。这种理想是不能凭借眼睛或耳朵,或任何其他感官所感觉得到的,但我们仍然能凭借心灵和想象把握它。[③]

接着他以斐狄亚斯的雕像来说明他的观点。声称,斐狄亚斯创作出来的雕像,是人们所见到过的雕像中最完美的作品。还有他原先提到过的那些绘画,尽管这些绘画都很美,但人们能想象得出比这些美的绘画更美的东西:

> 确定无疑,伟大的雕塑家在创作朱比特或智慧女神弥涅耳瓦的形象时,并不是着眼于他用作模特儿的人,而是

① 西塞罗:《论法》,第1卷第8章第24节。

② 西塞罗:《图斯库兰的谈话》,第1卷第12节。

③ 西塞罗:《论演说家》,第2章第8节。

在他自己的心灵里有着一个无比优越的美的幻象。在他凝视和专心致志于它时，他就指导他那双艺术家的手去创作神的肖像。①

艺术家是凭借自己的心灵进行创作的，但创作出来的复制品，人们却是凭感官来察觉的：

相应地，如同在雕塑和绘画中存在着某些完美而卓越的东西——一种理智的理想，艺术家依据这种理智的理想再现那些并未呈现于眼睛的对象。同样，我们用自己的心灵也能设想出完美的雄辩的理想，然而对摹本却只能觉察。②

这种心灵天赋所固有的“完美而卓越的东西”，即“理智的理想”，西塞罗声称也就是柏拉图所讲的那种永恒存在的理念、理型、模型、相，是理智和理性所固有的：

事物的这些模型，被那位在文体风格和思想方面都很杰出的大师和导师柏拉图称之为“理型”或理念。他说；这些模型不是“生成出来”，它是永恒存在，依附于理智和理性。③

由此可见，西塞罗的有关美的本体论和认识论观点，基本上是追随柏拉图的理念论，但又掺杂进了神学和斯多亚学派的唯物主

①②③ 西塞罗：《论演说家》，第2章第8节。

义因素。肯定自然风景的美、客观存在的世界的美,这无疑是接近斯多亚学派的唯物主义观点的,但他接着又对这种客观的观点作出了神学的解释,认为这种美是由眼睛看到的,但这些可感的美是"神意形成的那些东西的美"。这里他在本体论上将本来不可调和唯物主义观点和神学观点折衷在一起。当他对此作出认识论的解释时,又基本上回到了柏拉图的理念论,认为雕刻家和画家等是凭借心灵天赋的"无比优越的美的幻象"、"理智的理想"从事创作的,并将它们明确地称作为模型、理型、理念,肯定它们是依附于理智、理性的。这种将根本不相容的观点折衷在一起,正是以西塞罗为代表的折衷主义美学观的特点。

三　美的多样性

西塞罗在美的问题上,也并不总是停留在折衷各派的观点上,在对美的多样性问题的认识上,是有所进展的。

第一,理智的美和感性的美。西塞罗认识到美的复杂性,可以区别为:(1)肉体美。这种肉体的美表现为力量、健康、气魄、敏捷,它们是与四肢的对称形状有关;(2)理智美。这种精神的美表现为在灵魂中信念和判断的匀称一致,这种灵魂是与德性密切相关的,所以又可以理解为伦理道德的美。这种灵魂的美,是凭借判断的,所以又可以理解为理智的美。诸如此类的关于美的多样性和复杂性的观点,在《图斯库兰的谈话》一文中有如下简要的概述:

> 因为对肉体的主要神赐都是美的:力量、健康、体力、敏捷;对灵魂的主要神赐也是这些……因为在肉体中,与某些鲜艳的色彩相结合的四肢的某种匀称的形状,被描述为美。

同样在灵魂中，美这个名称是给于信念和判断的匀称和一致。这些信念和判断，是与贯彻德性或构成德性的真实本质的稳固性和坚定性相结合的。[①]

要是说，西塞罗将精神的美、灵魂的美、德性的美等无形的美，同理性、理智联系起来的话，那么，他将肉体的美、有形的美，同希腊传统见解的和谐、匀称等联系起来，并同当时特有的“得体”观联系起来，并将它们归诸感性认识。他在《论义务》中讲到：人体四肢的和谐、匀称等的美，所以能引起人的注意，并使作为视觉器官的眼睛感到愉悦，其原因在于人体的各部分和谐而优雅地组合起来，并显示出得体。[②]

第二，女性美和男性美。正像鲍桑葵指出的那样，西塞罗提出单一的、抽象的、先天的美，虽然是荒唐的，但他提出女性美和男性美的区别，则是一项真正重要的见解，“足以补偿前一缺点而有余”[③]。西塞罗在《论义务》中，将美分为秀美和威严，并分别将它们同女性美和男性美联系起来：

我们可以看到，美有两种，一种美在于秀美，另一种美在于威严，我们必须把秀美看做是女性美，把威严看做是男性美。[④]

---

① 西塞罗：《图斯库兰的辩论》，第4卷第13章第30节。

② 西塞罗：《论义务》，第1卷第28章第98节。

③ 鲍桑葵：《美学史》，第104页。

④ 西塞罗：《论义务》，第1卷第36章第130节。

鲍桑葵之所以高度评价西塞罗的这种观点,不仅由于这种观点揭示了客观存在着的秀美和威严的美的区别,而且还鉴于这种观点深刻地影响了后世。德国十八世纪的美学家席勒在其1793年发表的《论秀美和威严》(或译为《论优美和尊严》)中,也正是这样认为的。

普卢塔克在他的《希腊罗马人物对比传记》的《安东尼传》中,在一定程度上意识到女性美的特征的多样性。他在谈到古埃及托勒密王朝的末代女王克娄巴特拉(在位公元前51—前30)时说,相传她美貌超群,有绝代佳人之称。但却指出,克娄巴特拉的美不同于世俗的那种女性美,她算不上是一个无与伦比的绝代佳人,也不至于使见到她的人丢魂落魄。但是你要是和她生活在同一时代,只要她在你面前一站,她就给人一种不可抗拒的力量,她的个人诱惑力,谈吐的魅力以及体现于她的所有言行的迷人的性格,实在令人心醉。并提到她熟悉多种语言,如埃塞俄比亚语、希伯来语、叙利亚语、安息语等。[1] 这又是体现在女性身上另一种罕见的美。

在此以前,人们对于美的分类仅限于注意到道德美和智慧美,以西塞罗为代表的折衷主义美学则注意到对美的进一步分类。很可能正是在这股倾向的影响下,出现了归诸朗吉弩斯名下的《论崇高》这部划时代的美学理论著作。

四　美　和　丑

正因为自毕达哥拉斯学派以来直到亚里士多德为止,对有

---

[1] 普卢塔克:《希腊罗马人物对比传记》,《西方名著丛书》,第14卷第757页。

关美的许多重大的根本性的问题已经进行了多方的探讨，因此整个晚期希腊—罗马的美学，就必须通过单个的项目的探讨，才能推进美学的发展。西塞罗对美的多样性及其分类的探讨，就是具体表现。普卢塔克通过对丑、丑和美的转化，以及丑和美及模仿的相互关系的探讨，也作出了贡献。

亚里士多德在讨论到喜剧时已谈到有关丑的问题，声称喜剧是模仿比较坏的人，但是这种"坏"不是指一切"恶"而言，而是指"丑"而言，"丑"当中的一种就是"滑稽"("可笑")。[1] 普卢塔克尽管在思想上缺乏独创性，但比之亚里士多德，由于在两人之间的漫长时间里积累起了更多的审美经验，因此能够以更加明确的语言，在其《青年人应该怎样读诗》中提出一个真正有价值的美学问题：现实中丑的东西在艺术中能够变得美吗？即，现实中丑的东西，经过模仿以后能否变成美的东西，"丑"在进入艺术以后，是否还继续保持其丑的本质？

普卢塔克的回答是否定的，即，现实中丑的东西，经模仿进入艺术中后，其本身不能变成为美的东西，依然保持其丑的本质。但他又把这个美学问题和伦理学问题相混淆了起来：我们是否因为在艺术作品中欣赏一个行为，就在道德上称赞它吗？但他确实也提出真正意义上的美学问题，即，本身丑的东西在艺术中能够成为美的东西吗？

由此而来，就派生出两个问题。(1)如果能够的话，作为模仿而产生的艺术形象，能够适合于和符合于它所模仿的原型吗？他对这个问题的回答是否定的，声称：如果自然中丑的东西被美化了，那就违背了合适和逼真。(2)如果不能够的话，人们又怎么会

① 亚里士多德：《诗学》，1449a34。

欣赏这样丑的艺术形象呢?他的回答是强调这样一个原则:美是一回事,美的模仿又是另一回事。他在《宴会上的问题》中对此作出了回答,声称:从本质上来说,丑不可能变得美,但是模仿品如果是酷肖的话,是可以受到人们赞赏的。丑的东西的影像不可能是美的影像,如果它是美的影像的话,它就不可能适合于或符合于它的原型。美和模仿得美(即模仿得成功)是完全不同的两回事。人们之所以赞赏诗歌艺术和绘画艺术中的这种形象,其原因就在于艺术家的技巧对人们的理智来讲具有一种相互吸引性。[①]

普卢塔克这里强调的原则是:美是一回事,由于对这种美的摹仿而创作出来的艺术品又是一回事。他并举了一系列的实例来说明他的观点。声称:人们喜欢看表现恐怖事物的图画,如公元前一世纪时希腊画家蒂莫纳科的《美狄亚杀子》、公元前四世纪下半叶希腊画家泰奥内的《俄瑞斯忒弑母》和帕拉西奥的《乌利塞装疯》。人们在现实生活中,不会喜欢听猪的嚎叫、机器的轰鸣、风的呼啸和大海的怒吼,但人们都喜欢听帕麦诺模仿得极为相似的猪的嚎叫,以及泰奥多罗模仿的同机器噪音一样的声音。[②]

尽管,普卢塔克在措词用语上是不够严密的,但基本上仍处于相当于亚里士多德所理解的水平上。普卢塔克所说的,本质上仍然依据亚里士多德的同样理由,同亚里士多德一样认为,也是人们的理智对艺术家的技巧的反应,而不是艺术家的理智同他

① 普卢塔克:《宴会上的问题》,第5卷第1章;参看B.鲍桑葵《美学史》第141—142页。

② 参看克罗齐《美学的历史》第11页。

所描绘的事物的意义之间的一种相互吸引性或亲和力。他明确表示,这种对大自然的感觉—知觉,同艺术家给予我们的东西是相同的:

> 这同一的、由那感性知觉而来的经验,不会如此动人心弦,若人们不同时意识到,那情节是在委言婉语,或是加意渲染中开展、进行的。[1]

也就是说,在艺术家给予人们的东西的内容中,并没有任何由于通过人的心灵而产生的成分。正像鲍桑葵所指出的那样,两者的差别仅仅在于:人们在当时知道那个表象究竟是大自然的事物的表象,还是人为的事物的表象。[2] 听众之所以喜欢帕麦诺这个口技者模仿的声音,是因为这个口技者抱着幽默者的意图,将所模仿的声音加以夸张。

尽管普卢塔克在这个问题上,从根本上来说仍然处于与亚里士多德同一水平上,但毕竟有所进展,他已经意识到艺术中的丑的问题是一个迫切的问题。尽管他没有将美学问题同道德问题明确而又充分地区别开来,但是值得肯定的是,他毕竟明确地提出了这个真正的美学问题:丑的东西,如果用适合于它的方式,即不加歪曲地再现的话,在艺术中能够成为是美的吗?普卢塔克的回答是:它仍然是丑的。但是,我们理所当然地由此对它产生快感,因为要认出这是一个肖像,就需要有智慧。其原因正

---

① 普卢塔克:《宴会上的问题》,第5章第1节。中译文系根据商务印书馆中文版第143页。

② 鲍桑葵:《美学史》,第107页。

像鲍桑葵所揭示的那样:因为,临摹的能力乃是智慧重新创造的能力的一个阶段。因此,既然普卢塔克认识到临摹丑的东西的技巧理所当然地给人以快感,这种认识里也就蕴藏着进一步认识的萌芽,那就是,表面上很丑,但在艺术中可以受到赞赏的东西中,就包含着训练有素的知觉,可以当作美来加以欣赏的某种东西。[1]

第三节　审美

以西塞罗和普卢塔克为代表的折衷主义美学,不仅对美的客观性、先验性、多样性,以及美和丑的关系等进行了探讨,而且对主体的审美活动也有所阐述。

前面已经讨论过,西塞罗认为雕塑家和画家是凭他们心灵中固有的先验的、天赋的理念进行创作活动,而不是借助于对作为模特儿的人的模仿而进行创作活动的。进而认为人们在欣赏这些雕塑和绘画时,同样也是凭借天赋的、与生俱来的感觉进行鉴赏的。

西塞罗认为人的德性、信仰等都是建立在人的内在确定性上面,即建立在天赋知识、对真理的天赋的感受上面。接着他就将这种认识论观点,贯彻到艺术创作和艺术鉴赏上面。声称:

> 对所有人来讲,不需要任何技艺或推理,凭借一种不言而喻的感觉,就能对技艺和推理中,什么是正确的和错误的

1　鲍桑葵:《美学史》,第108页。

东西作出判断。正如他们较少从自然中取得帮助一样，他们在批评性语言的词汇、数和语调中，更多地显示了这种能力，因为这种能力是我们共有的感官中与生俱来的，而大自然并不想使任何人完全缺乏对这些特殊事物的判断力。①

但是作为一个折衷主义者的西塞罗并没有将这种天赋审美鉴赏说贯彻到底。在另一种著述《论得体的本性》中，却又明确肯定人们的感官眼睛和耳朵，在鉴赏绘画等艺术品中的作用。声称，人的所有感官都远胜于低等动物的感官。人们的眼睛在对与视觉有关的艺术，如绘画、塑像和雕刻中，以及在对人体的运动和姿态中，对许多事物有更敏锐的感受。因此，可以用眼睛鉴别譬如色彩和形状的美、安排与适当，以及还有别的更重要的东西。因为，眼睛也能辨认善和恶、发怒和友好、欢乐和悲伤、勇士和懦夫、无畏者和胆小鬼。耳朵同样也是具有非凡本领的鉴别器官，因为，耳朵能辨别人、风和弦乐器所发出的音响中的音色、音高和音调的差别。只有人的耳朵能分辨出许多声音的性质，例如响亮的和沉闷的、流畅的和嘈杂的、低音的和高音的、柔和的和僵硬的声音之间的区别。②

西塞罗在谈到人们对诗的鉴赏时，同样也强调感官耳朵的作用，至少并未明确地申言人是凭天赋的能力去鉴赏诗歌的。在《论演说家》中他声称，尽管理论给诗规定了严格的尺度，但耳朵却是凭直觉来鉴赏诗歌的："在诗歌的理论中定下了严格的尺度……但耳朵不是用理论而是用无意识的直觉确定了诗歌的

① 西塞罗：《论演说》，第3卷第50章第195节。

② 西塞罗：《论得体的本性》，第2卷第48章第145节。

界限。"[1] 对诗歌的鉴赏,既需要凭借感官又需要凭借思想:"……在诗的领域里,诗句是凭借耳朵的检验和富有思想的人的观察而发现的。"[2]

相比较而言,普卢塔克较之西塞罗更强调人的理性在审美活动中的作用。他不同意喜剧诗人将美局限于感官的快感:"我不赞成阿里斯托芬的见解。他说'美'这个词只是指这些感官(即听觉和视觉)的快感。"[3] 他强调人们是凭借心灵和思想的活动,从艺术和美中获得快感的:

> 那些生来就从艺术和美中获得快感的人,他们就以这种方式热爱和欣赏每一件人工制品,以及每一种浸透着心灵和思想的活动。[4]

普卢塔克之所以强调理性在审美、在鉴赏艺术和美中的作用,很可能是与他认为美是取决于灵魂而不是取决于肉体的见解有关:

> 肉体的美是灵魂给予的,灵魂将自身的美赋予给肉体。当肉体屈从于死亡时,灵魂就到别处去了……任何令人快乐的东西,都不会存留于肉体之中。[5]

---

① 西塞罗:《论演说家》,第60章第203节。

② 西塞罗:《论演说家》,第53章第178节。

③ 普卢塔克:《宴会上的问题》,第704节E。

④ 普卢塔克:《宴会上的问题》,第673节E。

⑤ 普卢塔克:《为了美》,第2节。

第四节 艺术和创作

整个希腊化和罗马帝国主义时期，随着各门艺术的进一步发展，人们对艺术的本性和分类等有了进一步的认识。这也体现在以西塞罗等为代表的折衷主义思想家的一系列观点中。

一 艺术及其分类

当时人们热衷于创造美的事物，也热衷于了解美的事物，出现了一系列学识渊博的著作，如荷马史诗的各种版本、各种技艺论文、历史著作、语法著作、目录册和评论等，反映了人们热衷于探讨艺术的本性。随着大量艺术创作的出现以及对艺术本身的研究，人们对艺术已不仅停留在艺术作品所引起的伦理道德和理智上的联想，而是注意到对艺术作品本身的欣赏。特别是在罗马共和国和奥古斯都时期兴起的精巧而风雅的气氛中，作为哲学家的西塞罗也爱好和热衷于收藏艺术品。在他给好友阿底库斯的书信中，就显示出对铜头、雅典附近潘得里克山大理石的赫耳墨斯雕像的巨大兴趣，仅凭别人的描述，便深深地爱上了它，并要求阿底库斯为他购买有关艺术品。从他的有关图书馆等描述中，显示出他不仅学识渊博，而且趣味高雅。[1] 表明西塞罗对艺术是有高度修养的。

西塞罗对艺术的看法，就接受传统观念而言，他和前人一

---

① 西塞罗：《致阿底库斯的信》，第1卷第8封信、第4卷第4封信等。

样,将美的艺术归类入技艺,将艺术看作是人类用双手制成的一切东西;并将艺术和知识联系起来,认为哪里有知识,哪里也就能找到艺术:"艺术和人所共知的事物有关。"①

就创新方面而言,他引入了一个新的观点。在此以前,古人将技艺(艺术)这个词指称:生产和指导生产的知识。而西塞罗则区别开两种类型的艺术,一种是指创造原先自然界中所没有的事物的技艺,如雕塑;另一种是仅指研究事物的技艺,如几何学:

> ……一类科学的本性是,只是在精神上思考各种事实,而另一类科学的本性是,制作或者创制某种东西。②

西塞罗除了对艺术的本性进行探讨外,在继承早期智者和柏拉图、亚里士多德的传统时,还注意到对艺术的分类的探讨。

首先,沿袭传统的分类方法,将艺术(技艺)分类为自由的和奴隶的(或自由的和公众的)、有用的和使人愉悦的。他在《论义务》中谈到,关于职业和其他生活手段,有些被认为是和一个有身分的人相称的,有些则如同下面所提出的那样是粗俗的。有一些生活手段作为招人怨恨和令人讨厌而遭到驳斥的技艺,例如收税官和高利贷者等的所作所为。以体力劳动而不是凭借技能谋生的雇佣工人,其谋生手段,对一个有身分的人来说是不适宜的和卑贱的。因为就他们而言,所获得的报酬是他们被奴役的抵押品。从批发商那里进货再立刻进行零售的人,也是卑劣的,因为不凭借大量露骨的谎话,他们是得不到任何利润的。所有从事

① 西塞罗:《论演说》,第2卷第7章第30节。

② 西塞罗:《学园问题》,第2卷第7章第22节。

机械工作的人从事的都是粗俗的职业，因为在一个工场里是不可能有任何自由的事情。最令人鄙夷的是那些迎合感官快感的职业，像泰伦斯[1] 所说的“鱼贩子、屠户、厨子、家禽贩子和捕鱼人”。假如你高兴的话，还可以加上乐师、舞蹈者和整个舞剧团。与之成为鲜明对照的是，对需要有高等智力的技艺，才是和社会身份地位相称的：

> 但是，要求具有高级智力程度的职业，或者社会不能从中获取任何利益的职业——例如医学、建筑和教学——这些职业对于那些其社会地位与之相称的人是合适的。[2]

其次，遵循价值标准进行分类。西塞罗有时按他所遵循的价值标准，将技艺（艺术）分为三类：(1)最高级的。政治和军事技艺是最高级的；(2)中级的；以哲学为首并包括诗和演说在内的理智的技艺是中级的；(3)最低级的。绘画、雕塑、音乐、表演和体育是最低级的。由此可见，西塞罗将人们所认为的“美的艺术”归类为最低级的技艺。

最后，有声的艺术和无声的艺术。西塞罗在《论演说》中，又将艺术分为有声的和无声的两大类：“它如果在这些简直是无声的艺术中，既是令人惊异的又是真实可信的，那么它在语言和演说中，将在多大程度上变得更加令人惊异呢？”[3] 有声的艺术和

---

① 泰伦斯（公元前186/185—前161）出生于北非迦大基的古罗马著名喜剧作家，在他短促的一生中，共写了六部诗剧，全部保存下来。

② 西塞罗：《论义务》，第1卷第42节第150—151节。

③ 西塞罗：《论演说》，第3卷第7节第26节。

无声的艺术,也就是分别指耳朵的艺术和眼睛的艺术。他将演说和音乐包括在有声的艺术中,并将演说的地位置于诗歌之上。其理由是,演说服务于真实,而诗歌则沉湎于幻想,演说试图说服人,而诗歌只是希望得到人们喜爱。并把所有有声艺术置于无声艺术之上。其理由是,有声艺术既表现灵魂又表现肉体;而无声艺术则仅仅表现肉体而已。

二　模仿、灵感和创作

(一)　模仿

前面已经讨论过,亚里士多德将史诗、悲剧、喜剧的创作过程看作是模仿,而模仿是人的本性。西塞罗同样也是将这种模仿看作是人的本性,它是人与生俱来的:

> ……不管怎样,人自身是为了凝神观照和模仿这个世界的目的而产生出来的。[①]

这样,西塞罗就把文艺创作过程中的模仿说,同人性论和目的论联系了起来。接着就派生出模仿同所模仿的对象的关系问题,以及作为模仿的产品与所模仿对象的真实的关系问题。

西塞罗对第一个问题的回答是:作为模仿的艺术品是不如所模仿的对象的。他在《论得体的本性》一文中不只一次地提到:"……没有一种艺术,能够模仿出大自然亲手制造的东西的

① 西塞罗:《论得体的本性》,第2卷第14章第37节。

灵巧。"[1] "(自然)具有的技巧，是任何艺术家或匠人亲手制造的东西都不能媲美或再现的。"[2] 西塞罗之所以坚持自然胜于艺术的观点，是与他坚持神学目的论密切相联系的，他正是凭借目的论来论证神的存在。[3] 西塞罗坚持，作为艺术创作过程所模仿的这个世界，它的美是无与伦比的："但是，毫无疑问的是，没有任何存在的东西，比这个世界更优越；也没有任何存在的东西，比这个世界更卓越或更美。"[4]

正是在上述的观点的指导下，西塞罗对第二个问题的回答是，艺术不如它所模仿的真实世界，但由于真实世界无法有效地表达自己，所以仍然需要艺术：

> 毫无疑问，在一切事物中，真实的长处都优于模仿。假如真实足以有效地传达自己，我们肯定就不需要艺术的帮助。[5]

也正是在这种观点的指导下，西塞罗认为作为艺术创作品的诗、戏剧或剧本是不真实的："什么东西能像诗、戏剧或剧本那样不真实呢？"[6]

但也必须指出，西塞罗尽管强调艺术作为模仿的产品，是不如所模仿的这个现实世界，不如这个现实世界那样的美，但他并

---

① 西塞罗：《论得体的本性》，第1卷第38章第92节。

② 西塞罗：《论得体的本性》，第2卷第32章第81节。

③ 西塞罗：《论神的本性》，第3卷第10章第24节、第3卷第11章第37节。

④ 西塞罗：《论得体的本性》，第2卷第7章第18节。

⑤ 西塞罗：《论演说》，第3卷第57章第215节。

⑥ 西塞罗：《论演说》，第2卷第46章第193节。

不把艺术家的这种模仿,看作是对世界的机械的模仿,他高度肯定艺术家在作为模仿的创作过程中的主观能动性。他在谈到古希腊最著名画家之一宙克西斯时,记载下这个画家是模仿模特儿进行创作的:

> 当我画我答应过要画的画时,请你们把这些姑娘中最美的姑娘送给我,这样就可以使真正的美,从活着的模特儿身上移置到无声的肖像上。①

当时,宙克西斯所在的意大利南部城邦克罗顿的居民听了这一番话后,就出了一份公告,将姑娘们集合在一个地方,让宙克西斯挑选他中意的姑娘。结果他挑选了其中的五位。当时许多诗人把这五位姑娘的名字记载了下来,因为他们都是为这位画家的鉴赏力所认可的,而这位画家一定是最优秀的审美鉴赏家。西塞罗记载下这则有关宙克西斯从事绘画创作的轶事后,就作出如下的评论:

> 他挑选了五位,因为他认为,他力求组合在一幅美的肖像中的所有特征,不可能在一个人身上发现,因为自然还不曾在一个单独的事例中,使某物变得完美无缺,并在每个部分中都达到实现。②

西塞罗的这项记载和评论,蕴含着以下三层含义。(1) 艺术创

① 西塞罗:《论创造》,第2卷第1章第2节。

② 西塞罗:《论创造》,第2卷第1章第3节。

作中的典型化思想。文学艺术家是在广泛集中、挑选、概括大量生动形象的基础上塑造典型，正像鲁迅所说的“杂取种种人，合成一个”。宙克西斯正是从众多挑选出来的真正活的美的姑娘，“合成”到一个“无声的肖像上”。(2) 体现艺术的基本属性之一的典型性思想。文学艺术的创作，总是通过个别、特殊的艺术形象，再现现实生活中某些有普遍意义的特征，这是创造优秀的艺术形象所具有的品格。正如亚里士多德所认为的：“诗所描述的事带有普遍性。”类似孟德斯鸠所说的：美就是最普遍、最有代表性的东西的集合。(3) 在艺术形象和现实事物的关系上，肯定了艺术家在创作过程中的主观能动性。个别的、特殊的现实事物，不可能是“完美无缺”的，但经过“合成”达到典型化，体现典型性后，艺术家所创造的艺术形象的美，虽然根源于现实美、根源于从克罗顿城邦中挑选出来的多位美的姑娘，但宙克西斯创作的绘画中的姑娘，比现实生活中的美的姑娘更高更美。

西塞罗这里实质上是重申了亚里士多德的能动的模仿说，无疑是有积极意义的。但是普卢塔克在这个问题上的观点是混乱的。在同一篇《青年人应该怎样读诗》中，一方面肯定诗是模仿：

> 诗的艺术是模仿的艺术，和绘画相类。常言道：“诗是有声的画，画是无声的诗。”①
>
> 诗的基本是模仿。它在故事和人物的底子上加上文饰和色彩，可是必定要和真实相像，因为模仿要看似真实才有

① 普卢塔克：《青年人应该怎样读诗》，18A。

迷惑力。[1]

但是另一方面,他又对这种由于模仿真实而产生的迷惑力持全盘否定的态度:

> 诗的迷惑力及不到毫无才智的人和愚蠢的人。……高尔吉亚说,悲剧是个骗人的东西:骗人的作者比不骗人的诚实,受骗的人比不受骗的聪明。[2]

即,对随模仿真实而产生的迷惑力,即对模仿持否定的态度。

(二)　创作和灵感

接着,西塞罗探讨了艺术家在从事创作过程中的心理活动。正因为他肯定艺术家在创作过程中的主观能动性,所以他是肯定灵感在创作中的作用,但也由于他主张对神的信仰是人的天赋的本性所固有的,主张天赋知识,所以对古希腊传统的灵感说,蒙上神学的色彩:

> 在我看来,不仅这些非常有名,尽人皆知的事情离不开神的力量,同样,如果不是有某种神灵激动思想,诗人也不可能写出风格崇高、内容丰富的诗篇来;如果没有上天的力量,演说也不会词句铿锵,才华横溢。[3]

---

① 普卢塔克:《青年人应该怎样读诗》,25B—C。

② 普卢塔克:《青年人应该怎样读诗》,15D。

③ 西塞罗:《图斯库兰的谈话》,第1卷第26章第64节。

一个人,没有某种神的灵感就不会伟大。[①]

我常听说(从德谟克利特和柏拉图的著作里),真正的诗人其心灵必如火炽,又如疯狂,否则即不成为诗人。[②]

但也应该指出,西塞罗在强调在艺术创作中受神影响的灵感的作用的同时,没有忽视勤奋和刻苦在艺术创作中的作用,强调需要依靠艺术家本人的持之以恒的勤奋努力:

确实,在天才和刻苦之间,没有什么余地留给艺术。艺术仅仅指明到哪里去探求和你急切想要找到的东西的位置:一切别的东西,都依赖于细致周到、全神贯注、深思熟虑、谨慎小心、持之以恒和勤奋努力。用我们经常用的一个词来概括,就是刻苦,所有其他的优点都取决于这个优点。[③]

这表明,西塞罗在文艺创作上既重视天才又重视作家付出的辛勤的劳动,既重视灵感又重视理性。他本人的创作实践,正是他的这种主张的具体体现。他在肯定天才、灵感的同时,也意识到要使其作品得到发扬广大,必须受理性的指导。[④] 他认为演说的艺术,不仅是姿势、发音等琐细的研究,演说家对人生应有深邃的研究,强调理性和节制:

---

① 西塞罗:《论得体的本性》,第2卷第66章第167节。

② 西塞罗:《论演说家》,第2卷第46节。

③ 西塞罗:《论演说家》,第2卷第35章第150节。

④ 梁实秋:《西塞罗的文学批评》,见《浪漫的与古典的》,第120页。

在任何事物,我们必须考虑我们应当走到多远,因为虽然事物各有其宜,而过多实较不及为恼人也。故阿白里斯[1]曰:彼画家者,不知何者为是,故恒陷于错误。[2]

(三)　内容和形式的统一

最后,强调内容和形式的统一。西塞罗在有关著作中,多次讲到语言形式和思想内容统一的重要性。他在《辩论篇》中指出,真知灼见要和精练的文风相结合起来:

一个作者可能有许多真知灼见,但都不善于以精练的文风表现出来。一个人要将其思想形诸文字,如果思路不清,或表达不明,或不善于以某种魅力抓住读者,那么就意味着这个人正在令人无法容忍地滥用时间和笔墨。[3]

在《论演说家》中,将思想内容和语言形式的统一,阐述得更为明确:

倘思想内容无条理,不清晰,则无文辞华美可言。若语言无光,思想内容也难生辉。[4]

接着进一步阐述道,谁也不会赞美一个只是拉丁语说得好的演

---

① 阿白里斯,小亚细亚地区爱奥尼亚十二殖民城邦之一的科罗封的画家。

② 西塞罗:《论演说家》,第22节,转引自梁实秋《浪漫的与古典的》第120页。

③ 西塞罗:《辩论篇》,第1卷第3节。

④ 西塞罗:《论演说家》,第3卷第6节。

说家，但如果他说得不好，人们又要嘲讽他；不仅不会把他看作为演说家，甚至还把他当做不正常的人。人们也不会仅仅因为演说者把话说得人人明白，便对他推崇备至，虽然大家都鄙视那种连话都说不清楚的人。那么，究竟是什么样的人，才会引起人们的敬畏呢？究竟是哪种演说家可以使听众瞠目结舌、欢呼雀跃、欣喜若狂呢？在芸芸众生中，谁才是具有神性光芒的人呢？西塞罗的回答是：

> 应是那种说话清晰、表达明了、言词丰富、文采动人、内容与文字皆相映生辉的人，是那种用语富有韵律、和谐悦耳，或按我的说法，就是言语"高雅"的人。对那些能够根据所言之人和事的重要性加以分别对待的人，可专门就其这一特殊优点（我称之为"天赋的协调能力"）而给予表彰。[①]

因此，对一个演说家来说，一切与人类生活息息相关的东西，都应该认真细审、仔细倾听、广泛阅读、深入讨论、反复考虑和悉心处理，因为这一切就是演说家显露才能的领域，施展辩才的话题。[②]总之：

> 我们这种演说家，应该在风格和思想上都具备良好的素养，就像那些学习击剑及其他高雅运动的人，不仅要掌握攻防技巧，而且还得注意动作的优雅。所以，演说家应选用瑰丽的词藻，表达那些使语言富于感染力的思想。[③]

---

①② 西塞罗：《论演说家》，第3卷第14节。

③ 西塞罗：《论演说家》，第3卷第52节。

除了形式和内容相统一外,在形式和内容上还应独具特色,要与情境相符合。使演说既显得庄重又入耳,使人感到其中包含着广博的知识和高深的学问,并还适合情境的要求,把这些特点和要求贯彻到整篇演说中去。[1]

第五节　诗、音乐与舞蹈

西塞罗和普卢塔克,除了对有关美和艺术的一般理论进行过探讨外,还曾分别对诗和音乐进行过探讨。

西塞罗本人是一个散文作家,但他从小就爱好诗歌。早在少年时期就撰写过扬抑格四音步的诗歌《蓬提乌斯·格劳库斯》。[2] 后来又翻译过希腊西利西亚的索里的诗人阿拉托斯(创作时期约公元前315—约前245)一部有关天文学的六音步说教诗《物象》,现存约六百行。在他的作品中,经常引证荷马和希腊悲剧诗人的作品,以及引证被公认为罗马文学之父、叙事诗人恩尼乌斯(公元前239—前169)、泰伦斯等早期诗人的作品。更其值得注意的是,卢克莱修的长诗《物性论》,正是作者去世后由西塞罗整理定稿的。由此也足以表明,西塞罗对诗是有高度修养的。

首先,继承亚里士多德的传统,注意到诗和其他文体之间的区别。亚里士多德认为历史必须依照史实记载,史学家并无自由

① 西塞罗:《论演说家》,第1卷第35节。

② 普卢塔克:《希腊罗马人物对比传记》,《西塞罗传》,第2节。

创作的余地，而诗人则可以凭想象进行自由创作。西塞罗大体持相类似的见解，声称："在历史中判断一切的标准是真实，而在诗中，标准通常是诗所引起的快感。"[1] 这里表明他注意到诗的娱乐功能。他在另一篇论述中再次提到这一点："诗若有益，固然最好，否则做为一种正当娱乐"。诗"可陪我们度夜，可伴我们旅行，可供我们消遣"。[2]

其次，肯定诗的教育功能。西塞罗在肯定诗的娱乐功能的同时，更强调诗的教育和政治功能。当古希腊诗人阿基亚斯（约公元前120—?）于公元前62年在罗马被指控冒用罗马公民权时，西塞罗为之辩护并撰写了《阿基亚斯辩》。他声称：文学的研究是教育的一部分，诗可以宣扬"伟人之殊迹"。由于罗马人和希腊人一样崇尚国家的作用，认为国家是神圣不可侵犯的，一切事项都不可违背国家的利益，国家的利益高于一切。西塞罗认为，诗和演说对于国家是有益的，所以诗人和演说家是国家的组成分子，不是社会的寄生虫，而诗和演说的最大效用，也就在于它们对国家有益。

此外，西塞罗对诗歌和散文这两种文体也进行过比较研究。声称：诗的音节有一定的规律，而散文则变幻无穷。由此表明，他在区别诗和散文这两种文体时，比较强调形式。这种特征也同样体现在西塞罗本人的作品中，温德尔也正是以此评论西塞罗的文体风格的：

罗马的古典文学，固乏希腊之自然的美，但有一种严谨

---

① 西塞罗：《论创造》，第1卷第19—28节。并参看《论法律》第1卷第5节。

② 西塞罗：《阿基亚斯辩》，第7节。转引自《浪漫的与古典的》，第121页。

的修饰,绝非后之仿效者所可几及,此种修饰称之为西塞罗式实最洽之名称也。[1]

普卢塔克也是比较关心诗歌的,在他的《道德论集》中就有一篇专门讨论诗的论述:《青年人应该怎样读诗》。综合他的其他有关论述,普卢塔克就诗歌大体提出了如下一些见解。

首先,诗与散文。亚里士多德在探讨诗的本质特征时曾经指出,诗人之所以被称为诗人,不是因为他是某种格律的使用者,而是因为他是模仿者。[2] 诗人荷马固然用格律写作史诗,哲学家巴门尼德和恩培多克勒等同样也用格律来写作哲学论述,循此,普卢塔克同样也认为,诗和散文的区别,不在于形式而在于性质,并以此来批评巴门尼德和恩培多克勒等用诗的体裁来撰写哲学著作。声称:凡属说理的和教训性质的文字,适宜于用散文体裁,其特征是明晰。诗的性质是和散文不同的,除了理智的成分外,还必须要有情感的成分。正因为这样,普卢塔克认为诗是理智和情感相结合的产物,因此他反对柏拉图所主张的诗的创作来自迷狂。并把他的这种观点推广到音乐,认为音乐也是与判断力密切相关的。因为诗的性质如何,以何种写法为适宜,内部结构如何等,都要凭借判断力。也就是说诗和音乐的创作,除了情感的因素,还有赖于理性、理智的因素。这与前面已经提到过的,普卢塔克在《宴会上的问题》中,反对喜剧诗人阿里斯托芬将美的范围限于感官的快感的观点是一致的。

---

① 温德尔:《欧洲文学正统》,第193页。转引自梁实秋《浪漫的与古典的》,第118页。

② 亚里士多德:《诗学》,1447b。

其次，模仿。古希腊思想家习惯于用模仿说来解释文艺创作，但他们对模仿本身的解释和评价却是并不完全一致的。普卢塔克提出了既不同于柏拉图又不同于亚里士多德的观点。他声称：当我们看见一幅蜥蜴或猴子的图画时，我们所感到的惊奇和喜悦，并非来自蜥蜴或猴子本身的美，而是来自这幅图画的逼真。因为蜥蜴本身是丑的，而丑的蜥蜴不可能使我们感觉到美，丑的东西也不可能变成为美的。所以我们所赞美的是这幅图画的模仿，不管这幅画所模仿的对象是丑的还是美的，要是模仿得真实，我们便加以赞美。反之，要是画家将原来是丑的东西表现成为美的，这幅图画便是不真实的，有些艺术家描绘卑劣的动作，例如公元前一世纪画家蒂莫纳科画的《美狄亚杀子》。我们并不赞美画家所模仿的美狄亚杀子行为本身，而是赞美画家所画的这幅图画的艺术，赞美这幅画将美狄亚杀子行为模仿得真实。诗也同样如此。诗当然也常常描写卑劣的动作和情感，因此青年人在听这些诗歌时要善于区别：一方面，不要将艺术的动人处，与其对真理的成功相混淆；另方面，不要将所描绘、所模仿的行为本身误认为是美的，而是赞美这幅画是一种确切的、逼真的模仿。[①] 由此可见，普卢塔克以模仿得是否逼真来作为评价的标准。这显然是与柏拉图和亚里士多德的模仿理论，有着本质上的差别。柏拉图认为画家模仿可感的对象，模仿得再逼真，仍然是与真理隔三层的。亚里士多德则更强调所模仿的对象本身。前面已经讨论过，他将诗分为两种，这是由于它固有的性质，而性质不同，是由于所模仿的对象不同。所以，比较严肃的诗人模仿高尚的行动，即高尚人的行动，比较轻浮的诗人则模仿卑劣的人

① 普卢塔克：《青年应该怎样读诗》，第58—60节。

的行动。但在普卢塔克看来,模仿的对象在价值上是没有什么差别的,关键在于诗人模仿得是否确切。所模仿的对象即便是丑的,只要模仿得逼真,这件艺术作品就是美的。反之,所模仿的对象即便是美的,要是模仿得不逼真,那么这件艺术作品就成了丑的。普卢塔克的这种观点,接近于后世的自然主义的主张:"按照事物本来的样子去模仿。"普卢塔克的这种模仿观,实质上是柏拉图的否定模仿和亚里士多德的肯定模仿这两种观点的折衷的混合物。

其次,诗和舞蹈。普卢塔克对诗和舞蹈进行过比较研究,认为诗和舞蹈是紧密联系的。

古希腊抒情诗人西摩尼德(约公元前556—约前468)在比较到诗和绘画时指出:绘画是无声的诗,诗歌是有声的绘画。[①]但是,普卢塔克根据他自己的理解,不同意人们将西摩尼德的观点移到诗和舞蹈的比较中来,不同意人们将舞蹈称为无声的诗,把诗称为会说话的舞蹈。因为,西摩尼德的见解可以得出这样的论断:"似乎诗里没有绘画,在绘画中也没有一点诗的气息,甚至这两门艺术中没有一门利用哪怕一点点另一门中的东西。"[②]

普卢塔克的这种解释,显然是对西摩尼德的见解的曲解,西摩尼德之所以将绘画称作是无声的诗,所以将诗歌称作是有声的画,正是肯定了诗和画之间的紧密联系。循此,人们也肯定诗和舞蹈之间的密切关系。这种曲解可以撇开不谈,我们这里重视的是普卢塔克本人的观点。他将诗和舞蹈之间的紧密联系,理解为两者融为一体,融合成为"一种单一的作品":

---

① 见普卢塔克《论雅典的荣誉》第3节。

② 普卢塔克:《宴会上的问题》,748A。

舞蹈和诗是紧密联系的，并且一方包含着另一方。当它们在称为“希波刻玛”(hyporchema)[1]的那种类型的创作中结合起来时，情况尤其是这样。在那种创作中，结合在一起的这两门艺术，借助于姿势和语词产生了一种单一的作品，成为一种艺术表现。[2]

普卢塔克将诗和舞蹈结合起来成为一种艺术的见解，是符合希腊的传统的。古希腊一开始时只有两门艺术：(1)表现艺术，由诗歌、音乐和舞蹈混合构成；(2)造型艺术，包括建筑、雕塑和绘画。普卢塔克将诗歌、音乐和舞蹈看作是三位一体的。

最后，诗和哲学。在诗和哲学的关系上，古代有两种值得注意的观点。一种是将两者对立起来，可以以伊壁鸠鲁学派和怀疑论学派为代表。前者责备诗，以一种不同于科学的方式描述事物。怀疑论学派则认为，要是任何一种哲学完全能在诗中发现，那么它多半是一门糟糕的哲学。另一种观点是将诗和哲学结合起来，实质上也就是将诗和知识结合起来，可以以斯多亚学派、西塞罗和普卢塔克为代表。普卢塔克之所以持这种观点，是与他认为诗本身并没有它自身所特有的目的的观点相关联的。他在《青年人应该怎样读诗》中的结论中曾这样讲过：

且诗也者，可为青年人领悟哲学之预备，以免读哲学时

① “希波刻玛”，指古希腊时，希腊人向阿波罗神或狄奥尼索斯神致敬时献上的合唱歌舞。

② 普卢塔克：《宴会上的问题》，748A。

格格不入,以免心中仍存幼时所得之误解,……故青年读诗,宜慎加指导,勿令存对哲学之偏见,而应先加以教导。能为是者,则由读诗方可近于哲学之研究,且出之以冲和适当之态度也。[1]

普卢塔克之所以将诗看作是青年人领悟哲学的准备,是与他将诗看作有理智的成分有关的。正如前面已提到过的,普卢塔克不同意柏拉图主张的诗的创作来源于迷狂,而是认为,诗是理智和情感的共同的产物。但也必须指出,普卢塔克这里所讲到的哲学,正如克罗齐指出的那样,不是人们觉得的那样的哲学,它被寓言变得甜蜜;哲学家为了规劝和教育,只能从真实的东西抽出一些例证;为了同样的目的,诗人杜撰和编造寓言。[2] 也就是说,普卢塔克这里所讲的以诗为准备的那种哲学,实质上是一种折衷主义杂拌的通俗哲学。

---

① 转引自梁实秋《浪漫的与古典的》第111页。

② 克罗齐:《美学的历史》,第7页。

第十三章　贺　拉　斯

贺拉斯继承亚里士多德，并和亚里士多德一起奠定了古典主义的文艺理论，从而对文艺复兴时期，特别是对十七八世纪时期的新古典主义的文艺创作和文艺理论，发生了深远的影响。

第一节　古典主义文艺理论的奠基人

贺拉斯(Quintus Horatius Flaccus)是罗马帝国时期古罗马皇帝奥古斯都治下的著名诗人和文艺理论家。公元前65年出生于意大利东南部的韦努西亚[1]，即今韦诺萨。他的父亲原来是奴隶，但在贺拉斯出生前已获得自由并小有资产，使他有机会在罗马受到当时最好的教育，不仅获得知识上的训练，而且在品德上也得到了砥砺。[2] 这段生活，有利于他日后在上层社会的生活和对罗马社会的描绘。

公元前45年，贺拉斯去雅典最著名的哲学学校和罗得岛的

---

① 贺拉斯：《讽刺诗集》，第2卷第1章第35行。

② 贺拉斯：《讽刺诗集》，第1卷第6章第68行等。

修辞学学校接受教育，正像他在致佛洛儒斯的信中所说的，在柏拉图学园所在地的“阿卡德穆斯的园林中寻求真理”[1]。当时在政治上拥护共和制度，追随反对军事独裁者凯撒的布鲁图（约公元前85—前42）。在罗马内战时期，和当时在雅典的罗马共和派青年们参加拥护布鲁图的一方，同凯撒的继承人、屋大维（即日后的奥古斯都）一方作战。结果，公元前42年，布鲁图一方在马其顿腓力比战役中，败于屋大维。不久，贺拉斯由于罗马政府颁布赦令而重回意大利，其时，家产已被政府没收，生活陷于贫困。

贺拉斯于公元前39年左右，来到罗马任低级税务官吏。翌年，由当时罗马最著名的诗人维吉尔（公元前70—前19）和杰出的史诗诗人瓦里乌斯（生卒年不详），介绍给奥古斯都的主要政治顾问之一的麦凯纳斯（生年不详，卒于前8）。当贺拉斯的《讽刺诗集》第一卷于公元前23年出版后不久，麦凯纳斯赐给他萨维纳山区的一所舒适的庄园。从此，贺拉斯作为受麦凯纳斯庇护的文学团体的一名成员，得以安度宁静安逸的悠悠林下的田园生涯，安心从事创作，再也没有担任官职。其间往来于庄园和罗马之间，由于麦凯纳斯的关系引起当时罗马皇帝奥古斯都的注意。后者不计前嫌，不因诗人曾参加其政敌布鲁图的军队而歧视他，盛情邀请诗人担任他的私人秘书。诗人借口健康欠佳而婉拒，奥古斯都不但不因此而忌恨他，彼此间的关系更形密切。贺拉斯对奥古斯都也深深爱戴。继维吉尔，在公元前20年左右，贺拉斯实际上成了当时罗马帝国最伟大的诗人。公元前17年，奉

---

① 贺拉斯：《致佛洛儒斯书信》，《书信集》，第2卷第2章第45行。贺拉斯只是泛指他在柏拉图学园所在地的阿卡德穆斯接受哲学教育，并不一定是专指在柏拉图学园受教育。

奥古斯都之命，为罗马每隔110年举行的世纪庆典创作《世纪之歌》，从而获得很高的荣誉。庇护贺拉斯的罗马权贵麦凯纳斯于公元前8年去世后不久，诗人也去世了。

贺拉斯一生撰有多种诗作：《讽刺诗集》两卷，第一卷发表于公元前34年，第二卷发表于公元前29年；《长短句集》，发表于公元前28年；《歌集》四卷，前三卷发表于公元前23年，第四卷发表于公元前13年；《世纪之歌》，发表于公元前17年。其中，对西方文学的创作发生重大影响的是《歌集》。这些诗歌的题材丰富多彩，表明诗人是希腊抒情诗的杰出继承者，主要是歌唱爱情、醇酒、大自然、友人、节制等，其中也有一些是谈到奥古斯都和麦凯纳斯的。

此外，对西方后世的文艺创作和文艺理论都有深远影响的，是由后人编集的三卷《书信集》。其中第一卷，包括致恩主麦凯纳斯以及佛洛儒斯等的十九封书信，以及跋。其中讲到，他由于年纪老迈，放弃抒情诗的写作转向其他领域，关注哲学和灵魂的疾病的治疗；提请青年通过荷马等的作品关注道德哲学；告诫青年女友要追求哲学而不要无视哲学；劝诫同时代的抒情诗人提比卢斯不要过于敏感和悲怆，邀其到他的庄园中来会晤他这个幸福的伊壁鸠鲁学派分子；[1] 声称只有“处世不惊”，才能使人幸福；[2] 向其恩主麦凯纳斯表明其独立的人格，为此可以奉还其得自的一切赏施；[3] 满足于在庄园的田园生活；[4] 强调人的幸福，不在于身居何处，而在于他的心灵的状态；[5] 祝贺其友人

① 贺拉斯：《书信集》，第1卷第4章第15—16行。

② 贺拉斯：《书信集》，第1卷第6章第1行。

③④⑤ 贺拉斯：《书信集》，第1卷第7、10、11章。

在关心自己的事业之余，尚能研究恩培多克勒的自然哲学和斯多亚学派的辩证法；[1]声称真正的好人和聪明人，在于无所畏惧和人格上的独立；[2] 为自己的创作模仿希腊诗人进行辩解；[3]等等。

《书信集》的第二卷，包括两封书信。其中第一封书信，就是被后世称之为"古典主义的宣言"的《上奥古斯都书信》(也被称为《诗话》，本章以后提到它时，即以《诗话》名之)。根据古罗马传记作家苏埃托尼乌斯(约69—约122后)《名人传》的记载，这封书信写作的缘起是出于奥古斯都大帝的责难。[4] 当后者读到贺拉斯的诗篇，其中未提到过他，因此而责难诗人。贺拉斯写此信进行辩解：

念陛下任肩艰巨，为国家日理万机，
设礼教整饬民风，建雄师保意大利，
立法律改革社会，我将耽误了国事，
如果我喋喋不休，把您的光阴浪费。[5]

接着就对古罗马的诗人们进行系统的赞美，称颂他们创建了不下于古希腊诗人的伟业。后人名之为"古典主义的宣言"，实质上它是以古罗马诗歌的成就为出发点，号召建立同希腊文化相竞的古罗马文化，以与古罗马帝国的武功文治相匹配的文艺上

---

①③ 贺拉斯：《书信集》，第1卷第12、19章。

② 贺拉斯：《书信集》，第1卷第14章；第1卷第17章。

④ 详见费尔克拉夫编译：《贺拉斯：〈讽刺诗集〉、〈书信集〉和〈诗艺〉》，第392页。

⑤ 贺拉斯：《诗话》，第1—4行。

层建筑。正是在这种意义上，这封书信具有超出古典主义宣言书之上的重大意义。此信，一般认为写作于公元前13年。第二卷书信中的第二封书信是《致佛洛儒斯》，主要是为其近来所以诗作不多进行辩解，声称他已青春不再时不吾待，而人们的趣味，有的喜欢长短句，有的喜欢讽刺诗，有的喜欢短诗。他自己在腓力比战役中尽丧资产，写诗当然是出于谋生的需要，但他自己不屑汲汲于追求财富，声称，坚持生命的快乐在于享受节制、得体的生活，无论是在大小船只上，幸福地航行于生命的海洋中。

至于另一封《致皮索书信》，是诗人写给罗马贵族皮索及其两个儿子的诗体书信，主要是漫谈诗的创作和诗人的修养等。有的编者，将这封信编为《书信集》的第三卷。古罗马修辞学家昆体良(约公元35—约95)，在其主要著作《演说术原理》中，将这封书信定名为《诗艺》。[1] 实质上这是一种误导，因为，它并未系统地探讨有关诗歌的理论，毋宁是一系列有关诗的创作、批评以及诗人的修养等不相连贯的告诫或箴言而已。

《致皮索书信》中，贺拉斯所讲的，尽管是有关诗的创作和诗人的修养等的不成体系的老生常谈，但在文艺复兴时期，特别是十七八世纪新古典主义占到统治地位时期，起到了几乎是支配的作用。

无论是《诗话》、《诗艺》，还是诗人其他诗作，虽然贺拉斯侈谈哲学，但综览他的有关著作，根本谈不到提出什么严格意义上的哲学观点或哲学理论，因此也谈不到他提出什么严格意义上的美学观点或美学理论。正因为这样，西方有代表性的美学史

① 昆体良:《演说术原理》，第8卷第3章第60节。

中，几乎都未将他列入进行讨论。[1] 但是，这不等于他的诗作和书信中没有哲学观点。这点，正像比较文学的奠基人之一的洛里哀所指出的那样：

> （贺拉斯）他的全部作品里都包含着哲学。他具有一种稀有的诚挚性，又有一种完全的自由风，他最能适应人类变幻而矛盾的天性中的神感，故他在这一类的诗人中永远可居第一席。[2]

---

① 鲍桑葵的《美学史》未讨论贺拉斯，只顺便提到他反对诗歌中的描写。吉尔伯特等的《美学史》，也未指名讨论他的美学观点，只是谈到在文艺复兴和新古典主义时期对贺拉斯同柏拉图和亚里士多德等的盲目崇拜；并在批评的意义上提到：贺拉斯提出了一整套创作的规则，"用的语句便于人们记忆，但几乎没有提出任何原则。"（见该书第134页）塔塔科维兹的《古代美学》虽多次提到贺拉斯的诗学观点，但并未设专门章、节进行讨论，对他的总的评价更是倾向于否定的。朱光潜的《西方美学史》，在其第四章专门讨论希腊化和罗马帝国时期的美学中，分别讨论了贺拉斯、朗吉弩斯和普洛丁三人的美学思想，可见其重视贺拉斯。但也指出贺拉斯："没有深入讨论文艺本质问题"，"只是肤浅的现实主义"。（见该书上卷第84、85页）并也只是指出其《诗艺》对西方文艺所起的巨大影响："仅次于亚里斯多德的《诗学》，有时甚至还超过了它。"（见该书上卷第91页）缪朗山的《西方文艺理论史纲》，以其第三章约二万五千字的篇幅，比较全面地讨论了"贺拉斯的古典主义诗学"。从文艺理论史的领域出发，这样讨论贺拉斯确是有必要的。

② 洛里哀：《比较文学史》，第54页。

第二节 思想理论渊源

以贺拉斯为代表的诗学理论的出现，并不是偶然的，它是发端于罗马诗歌的黄金时代的产物。

在罗马历史的初期，罗马人很少投向文学，以致直到公元前一世纪为止也没有创作出堪称重要的作品。但是，随即却出现了一个黄金时代。它起自罗马共和国的最后一些年代和罗马帝国的初期，即以西塞罗时代闻名于世的共和国辉煌的最后时期（指公元前80—前42年），和以奥古斯都时代闻名于世的甚至更为灿烂的帝国开创年代（指公元前42—公元14年）。它相当于古希腊的伯里克利时代。要是说，柏拉图和亚里士多德的美学—文艺理论是伯里克利时代的文艺创作的理论总结，那么，贺拉斯和朗吉弩斯的诗学是罗马文艺的黄金时代的文艺创作的理论总结。当然，朗吉弩斯所涉及的时代和领域，较贺拉斯广阔得多。

贺拉斯的文艺理论，不仅有这个黄金时代的文艺创作实践的依据，还有其思想理论的渊源。贺拉斯在其有关诗作中，不只一次提到“哲学”这个名称，但其含义，绝然不同于以苏格拉底—柏拉图—亚里士多德为代表的那种希腊古典意义上的理性的、思辨的哲学，而是流行于罗马社会的那种通俗哲学而已。

当时流行于罗马的以伊壁鸠鲁学派和斯多亚学派为代表的哲学思想，不只吸引了一般的学者，并且影响及一般政界人物。以致，像奥古斯都大帝那样的皇帝，都曾著书以提倡哲学。其他诸如史学家、诗人、律师、艺术评论家等也无不研究哲学，无怪乎几乎与贺拉斯同时代的卢克莱修写下长篇的哲理诗。有些人竟

至终身从事哲学研究，把它当作一种谋生的职业。他们或则教育子弟，将一种严格的有法则的教训施诸贵族子弟，或则以哲学磨练自己的行为和感情，以期达到实践生活上的至善。[1] 集中体现为出于实用目的的追求所谓的“哲人”的理想。

当时，无论是作为臣属于罗马帝国的异邦的公民，还是正在君临奴役其他亚欧国家的罗马公民及其统治者们，都在重新思考和确立自己的人生目的。伊壁鸠鲁学派和斯多亚学派各自所倡导的“哲人”的理想，正符合了这种现实的需要。

德谟克利特率先提出，幸福不在于感官的快乐，而在于节制和适度，在于沉毅恬静，在于心中的和平安宁。这种观点，无疑地影响了伊壁鸠鲁，他所追求的最高幸福是，肉体无痛苦和精神得安宁，心灵的“宁静”是最大的善，是哲人的理想境界。但选择达到这种宁静的途径则是消极的：“哲人不关心国家大事，除非发生什么特殊情况。”[2] 斯多亚学派则认为，以一种“不动心”顺从自然（本性）的方式生活才能达到幸福。但所采取的途径，则是与伊壁鸠鲁学派截然相反的：“哲人要关心国家大事，除非有什么情况阻碍他。”[3] 贺拉斯在特定条件下，同时采纳了这两派异途同归的哲人理想。

就文艺理论的哲学思想来源而言，贺拉斯在其著作中根本没有提到亚里士多德。至于柏拉图也只是在其讽刺诗中，从某一个狂妄自大的对话人卡提乌斯的口中讲到“博学的柏拉图”。此外，也根本没有谈到什么实质性的哲学理论或哲学观点。

---

① F.洛里哀：《比较文学史》，第52—53页。

②③ 塞涅卡：《论哲人的宁静》，第1卷第30章第574节。转引自《马克思恩格斯全集》，第40卷第154页。

学者们更多地肯定贺拉斯在哲学上受到伊壁鸠鲁学派的影响。塔塔科维兹不只一次将他列入罗马的伊壁鸠鲁学派：贺拉斯和卢克莱修是伊壁鸠鲁主义者；[①]“贺拉斯是一个伊壁鸠鲁主义者”[②]。从贺拉斯早期发表的诗作中，可以看出他深受当代罗马杰出的伊壁鸠鲁学派代表人物卢克莱修的影响。苏格兰古典学者塞拉斯(1825—1890)等认为，贺拉斯兼受伊壁鸠鲁学派和斯多亚学派的影响：“他的哲学是结合了已经与斯多亚主义更其相似的一种实用的伊壁鸠鲁主义模式。”[③] 这一论断无疑是深刻的。的确，随着贺拉斯与罗马宫廷的关系日益密切，他的诗论日益倾向于为罗马帝国的文化服务，“为皇帝总的计划效劳”[④]。

庸俗化了的伊壁鸠鲁学派的哲人理想，的确占据了贺拉斯在获赠的萨维纳山区庄园宁静的生涯。他在这里躲开生活的风暴，在宁静中锤炼艺术，沉思默想，享用美酒，将宁静看得高于一切。这种宁静观也反映在他的诗歌中：

航海人祈求天神赐给他平安和宁静的海洋，
当风暴在爱琴海上掀起，乌云遮住了月亮，
水手们再也找不到和平时
空中闪耀着星星的光芒；

无论是被战争逼疯的色雷斯人，

①② 塔塔科维兹：《古代美学》，第175；206页。

③ 《不列颠百科全书》，1910—1911年第11版，第13卷“贺拉斯”条目，第689页。

④ 柴特霍姆等：《彩色插图世界文学史》，第31页，漓江出版社1991年。

还是慓悍的带漆花箭筒的帕提亚人，
人人都企求和平——那无价之宝，
却难以买到，
……
穷人家安居乐业，
晶莹的盐碟点缀着粗茶淡饭，
一枕清梦，悠然自得，
既无畏惧，也无贪念。[1]

要是说贺拉斯一方面消极地追求“处世不惊”的宁静淡泊的生活的话，另一方面可能是更多地追求享乐了。他在《书信集》第一卷第一封书信中，对他的恩主麦凯纳斯讲到，他现在放下诗歌的创作，全心全意转向哲学，但并不专一追随哪一个特殊的学派，有时像一个真正斯多亚学派分子那样介入“公民生活的潮流”[2]，但现在则皈依古希腊昔勒尼学派创始人亚里斯提卜（约公元前475—约前360）：

现在我不声不响地潜回进亚里斯提卜，
使这个世界转向我自己，
而不是使我自己转向这个世界。[3]

根据第欧根尼·拉尔修的记载，伊壁鸠鲁的快乐说正是受这位

① 转引自《彩色插图世界文学史》，第31—32页。
② 贺拉斯：《书信集》，第1卷第1章第16行。
③ 贺拉斯《书信集》，第1卷第1章第17—19行。

亚里斯提卜影响的，[1] 但前者更多地追求"精神的快乐"[2]。亚里斯提卜则更多地追求物质的快乐，曾沉溺于一切形式的外在奢侈生活，但依然认为在享受时要控制自己，人不应该成为享乐的奴隶，把合理的享乐看作是最高的幸福。上引书信中贺拉斯的自白也足以说明他在追求"宁静"生涯的同时，也还致力于追求物质生活的享受。在热爱山区田园生活的同时，也喜欢到处是"人烟、财富和喧嚣"的罗马。他在许多长短句抒情诗中，曾向城市和它的权贵人物致意，其中有目空一切的暴发户，"拖着三码宽的袍褂在神圣大道上昂首而过"[3]。

但是由于贺拉斯和以皇帝奥古斯都为首的权贵们有密切的关系，并又受知于他们，加之他自己又有高扬罗马民族的使命感，使他的整个世界观和诗论更多地渗透斯多亚学派的精神，而这个学派正是罗马帝国的官方哲学，特别是其政治理论是为这个帝国的扩张政策作论证。因此，他的诗论确是贯彻着斯多亚学派的"哲人"的理想："哲人要关心国家大事。"这点正是我们接着要讨论的他的古典主义原则之一。

贺拉斯的文艺理论体现了希腊化时期和罗马帝国初期文艺理论的特色。希腊化时期文艺理论的最大特征是，放弃[4]对文学本身的探讨，其主要任务是转向对诗的创作的技巧进行系统的探讨。其典型的代表人物是涅俄普托勒摩斯（约公元前三世纪），他是希腊诗人和文艺批评理论家，出生于黑海地区原希腊殖民

---

① 第欧根尼·拉尔修：《著名哲学家的生平和学说》，第10卷第4节。

② 塞克斯都·恩披里柯语，见普卢塔克：《论信从伊壁鸠鲁不可能有幸福的生活》，标准页1088—1089。

③ 见《彩色插图世界文学史》第32页。

④ 《牛津古典辞典》，"涅俄普托勒摩斯"词条。

城邦帕利乌姆，以静止的观点来探讨文学，将古希腊荷马、赫西奥德、品达罗斯、埃斯库罗斯等为代表的诗歌形式，看作为是固定不变的风格、体裁、模式，他们又各有独特的形式上的特征。着眼于探讨诗人的创作取决于天赋还是取决于技巧的训练，探讨诗的本质取决于思想还是取决于形式，诗人的目的是进行教导还是使人们愉悦。涅俄普托勒摩斯在哲学上追随早期漫步学派传统，但不能说他是一个真正的漫步学派。另一名代表人物是卡利马库斯（约公元前305—前240），他是希腊诗人、学者、亚历山大诗派最有代表性的诗人，更强调在文艺理论批评与原先的古典传统分道扬镳，强调写作技巧上精致的苦心经营的极端重要性。以涅俄普托勒摩斯和卡利马库斯为代表的文艺理论批评传统，对贺拉斯的影响是十分明显的。

根据新柏拉图主义者波菲利的研究，贺拉斯的《诗艺》等深受涅俄普托勒摩斯的《诗学》的影响。看来这种论断是有根据的。按古希腊哲学家、伊壁鸠鲁学派代表人物之一、伽达拉的菲洛德谟（约公元前110—约前40或35）的记载，上述已佚的《诗学》，对诗歌纳入下列三种模式进行研究：(1)诗意论，讨论诗的内容和原理；(2)诗法论，讨论诗的体裁和技巧；(3)诗人论，讨论诗人的修养和任务等。贺拉斯的《诗艺》，同样也有着相应的三部分：(1)诗意论（第1—37行）；(2)诗法论（第38—294行）；(3)诗人论（第295—476行）。以卡利马库斯为代表的亚历山大诗派的影响，同样也是显而易见，贺拉斯同样也强调创作的技巧和精心的润饰。

古罗马的拉丁文学批评理论，深受希腊、特别是希腊化时期文学批评理论的影响。其代表人物之一是卢齐利乌斯（约公元前180—约前103/102），他是罗马讽刺文学的首创者，出身罗马名

门，受过良好教育，崇尚希腊文化，和希腊哲学家们相交往，除了讽刺诗还写有文学批评方面的著作。生前撰有三十种著作，已佚，但被保存下来不下于1300行残篇。根据基霍里乌斯和菲斯克就贺拉斯的《诗艺》和卢齐利乌斯的残篇进行比较研究，发现它们之间有许多惊人的相似之处：卢齐利乌斯的文艺批评理论"遵循同样的修辞学模式，并实质上处在同样的修辞学影响下制定的……正像贺拉斯的《诗艺》那样"①。

下面讨论体现在贺拉斯文学理论中的一些主要的古典主义原则。

第三节 确立创建罗马文学的"准尺"

贺拉斯对罗马帝国开创后出现的新时代，或多或少是有所意识的。随着内战的结束，罗马帝国的建立，奥古斯都根据罗马从奴隶制城邦发展成庞大奴隶制帝国这一基本变化，对原有不适应新形势要求的政治制度作出了改革，并采取了一系列顺乎形势的内外政策，开创了相对安定的政治局面，为经济的发展和文化的繁荣创造了一定条件，从而使罗马奴隶占有制社会臻于鼎盛。诗人在致这位皇帝的书信中，不是毫无根据地颂扬他的治理胜过希腊：

> 但陛下圣寿无疆，普天下万民敬畏，

① 菲斯克：《卢齐利乌斯和贺拉斯：古典模仿理论研究》，第468页，威斯康星1920年。转引自《贺拉斯：〈讽刺诗〉、〈书信集〉和〈诗艺〉》，第xxii页。

用您的令名宣誓，立宗庙馨香顶礼，
承认古往今来谁也不能同您媲美。
您的臣民在这方面可谓聪明正直，
尊您为万民之主，远胜希腊的揆席。[1]

诗人这样颂扬奥古斯都的功绩，不能说是纯粹出于谄媚，因为从贺拉斯毕生的言行来看，他还是坚持个人人格的相对独立和自尊的。他确是意识到随着罗马帝国的建立，罗马国家创造了超过古希腊的业绩。正是基于这种认识，他对当时在其他方面流行的崇古非今，崇希腊非罗马的"准尺"表示强烈的不满：

但是在其他方面却用不同的准尺：
除了过往的光华，一去不返的东西，
今日的一切成就，他们都弃如敝屣，
怀抱着吊古热情，迷恋于断碣颓碑。[2]

特别表示愤慨的是，将罗马古老的十二铜牌法、宗教法典、文艺作品等文化创制，归结为来自古希腊的诗神的启示："硬说是诗神缪斯在阿尔斑山岗上的启示。"[3] 正是基于这种要求，着眼制定与罗马帝国文治武功相配的独立的民族文化形态的理论，诗人探讨了古和今、希腊和罗马、传统和继承、继承和创新间的关系。

---

① 贺拉斯：《诗话》，第 15—19 行。
② 贺拉斯：《诗话》，第 20—23 行。
③ 贺拉斯：《诗话》，第 27 行。

一 传统和创新

诗人的这项讨论,既有上述宏观上的时代背景,又与他自己的创作实践密切相关。当时有人指责他的《长短句集》和《歌集》缺乏创造性,仅仅是希腊范本的模仿时,他在有关的书信中进行申辩,声称:他的诗作不是粗鄙和奴隶般的模仿,而是遵循伟大希腊诗人们运用的准则。[1]

的确,贺拉斯的诗歌虽然继承了希腊的传统,但也不是机械的模仿,具有他自己的鲜明的特色。就其讽刺诗来讲,是对当代罗马社会进行温文尔雅和娱人的讽刺,试图以斯文的笑声而不是激烈的谴责,以推动对罗马社会种种陋习进行改革,充满魅力和温和的人情味。他从而成为罗马讽刺诗的创始人,这类讽刺因而得名为"贺拉斯式讽刺"。就其颂歌体诗歌来讲,也有其独特的特色。内容往往是写给友人的,专谈友谊、爱情。在把早期希腊抒情诗介绍到拉丁诗歌中的同时,改动希腊诗的格律使之适应拉丁语,成为正规的格律,并用它写出罗马化的诗篇,尽管所用的格律不大自然,不大超脱,但却仍能给人以优美和庄重之感。他告诫拉丁语作家,不要试图去仿效古希腊诗人品达罗斯。贺拉斯的《歌集》每节两到四行,现已普遍称之为"颂歌",同品达罗斯那种热情充沛和才华横溢的颂歌根本不同。贺拉斯的格调通常是严肃和冷静的,往往带有讽刺和感伤的味道,有时也还带有一点文雅的幽默。他的合理的享乐主义和个人魅力,以及用格言表达的哲理和经过精心构思的完美,使他成为维吉尔以后最重要

---

① 贺拉斯:《致麦凯纳斯书信》,《书信集》,第1卷第19章第1—34行。

的古罗马诗人。后来，当人们重视措词的贴切更甚于想象和自发性时，贺拉斯的诗歌就受到珍视和模仿。十七世纪法国布瓦洛和拉封丹就保持了贺拉斯的这种传统。英国新古典主义主要代表人物之一的德莱顿（1631—1700）在他的《抒情诗与田园诗》（1606）中，就承认他得益于贺拉斯。其他英国的本·琼森（1572—1637）等、意大利的莱奥帕尔迪（1798—1837）等又恢复起贺拉斯的这种诗风。直到浪漫主义兴起时期，诗人们才又转去模仿古希腊品达罗斯的颂歌风格。

贺拉斯正是根据自己的创作实践，以及罗马诗人长期以来取得的成果，强调要学习希腊和继承希腊的传统：

> 朋友，请你日日夜夜揣摩希腊典籍。[1]
> 你应该遵循传统，创新要贯彻始终。
> 如果你描写阿喀琉斯这著名英雄，
> 要写他的性情急躁，暴戾，刚愎，猛勇，
> 不受法律的约束，动辄以武力行动；
> 美狄亚刚强狠心，伊诺则泪满愁容，
> 伊康背信，伊娥流浪，奥瑞斯提沉痛。[2]

也就是说，罗马诗人创作时要遵从古希腊诗人创作的情节内容、人物性格类型等，这正是贺拉斯保守的一面。他还进一步劝诫人们，由于创新是困难的，还是遵循传统为佳：

---

① 贺拉斯：《诗艺》，第269行。

② 贺拉斯：《诗艺》，第119—124行。

写凡庸主题而独运匠心是件难事；
把伊利昂之歌编成一部剧就胜似
独创一个无人知无人歌咏的主题。
稗史的公共遗产，你个人也有权益。[1]

与其费尽心机另行选择新的主题，还是依据荷马的希腊人攻打伊利昂城（即特洛亚城）的史诗，另行编成悲剧，何况诸如有关伊利昂城故事等都是人所共知的文学题材，诗人们可以在这种范围内体现独创。诗人在强调遵循以古希腊为代表的传统，但也反对刻板的模仿，以致亦步亦趋陷入陷阱：

只要你不留恋于平平无奇的园地，
只要你不是食古不化逐字去迻译，
只要你模仿古人时不自投陷阱里，
胆怯和清规使得你不敢稍越雷池。
不要效法古代稗史诗人写的序诗：
“我将歌唱普里阿摩斯命运和著名战事”[2]。

声称，刻板的模仿，就会误入陷阱，因为有的希腊史诗诗人，将整个希腊英雄攻打伊利昂城的全部事迹，从头到尾都包括进去。所以不要模仿写作这种大而无当的史诗，而是应该学习荷马那样选择全部过程中的一个插曲，即从阿喀琉斯的愤怒开始，集中描写那第十年里的五十一天的事情。

① 贺拉斯：《诗艺》，第127—131行。
② 贺拉斯：《诗艺》，第132—137行。

二　古和今、希腊和罗马

要是说，贺拉斯在《诗艺》中，更多地关注继承传统和创新间的关系，而又更多地强调继承古希腊以荷马为代表的诗歌传统的话，那么，在《诗话》中更多探讨古和今、希腊和罗马诗歌间的相互关系，旗帜鲜明地反对厚古薄今，反对过分崇尚希腊鄙薄罗马，高扬民族精神，创新民族文化，以与正在步入辉煌的黄金时代的罗马帝国的文治武功相适应。这点，他在《诗艺》第二章"诗法篇"的结束语中，就强调罗马诗人要讴歌祖国的丰功伟绩：

> 没有一种诗体罗马诗人不曾试过，
> 敢于不步希腊的后尘是值得称可；
> 他们不论用悲剧或喜剧劝善惩恶，
> 总是把祖国的丰功伟绩颂赞讴歌。
> 拉丁姆的文艺不会比它武功不若。①

强调罗马诗人并未亦步亦趋追随，而是有创造的，它的文艺要与它光辉的军威武功相匹配。

正是在这种思想的指导下，诗人既反对厚古薄今、崇古非今，也反对崇希腊薄罗马；在他的措词中，古今和希罗之辩是交织在一起的。首先是反对崇古派，认为古人已达到无以超越的顶峰，那是极端错误的：

---

① 贺拉斯：《诗艺》，第285—289行。

罗马观众毕竟有时聪明有时胡涂，
他们吹捧古代作家却是十分错误，
仿佛古人业已登峰造极无以复加。[1]

恰恰相反，古人的作品是有缺点的，如用字奇僻，或佶屈聱牙，或平淡无奇。因此，如果说古人的作品"天衣无缝或白璧无瑕"，"堪称古今的绝响"，那就是令人"不胜惊讶"。但也并不是抹煞古人的成就，例如罗马悲剧诗人李维(生年不详，卒年公元前204)[2]的作品就是"绝妙词章"。如果将古人的作品不问青红皂白，盲目推崇为冠绝古今的"绝响"，唯古是从崇古非今，那是极端错误的：

我愤恨人们指摘一首诗不问精粗，
不问风格之美丑，而只说它不够古，
……
他们只会把今人的作品视若粪土。[3]

要是我们今天也像过去的希腊人那样"非今重古"，"说诗愈古愈精华"，也是无济于事的，以此来推崇希腊的文学胜过今日的罗马，同样是错误的，驳倒这种主张也是不难的，它与厚古非今那样，都是错误，今日的罗马在各方面都已胜似希腊：

今日罗马国运兴隆胜似当年希腊，

---

① 贺拉斯：《诗话》，第63—65。
② 要与古罗马史学家、文学家的李维(公元前59—公元17)区别开来。
③ 贺拉斯：《诗话》，第76—89行。

我们已经能文又能武，能诗又能画。

……

如果只赞美死神赏识的古代作家，

我不难驳倒这种厚古薄今的废话。[1]

紧接着他就列举罗马文学的光辉成果，以此来辨明崇希腊非罗马的不当。声称，被后世称为罗马文学之父的恩尼乌斯（公元前239—前169）"英明勇敢，堪称第二荷马"[2]。颂扬早期拉丁史诗诗人奈维乌斯（约公元前270—约前199或202/204）的作品不下于古人，令他心折：

吟哦奈维乌斯的诗如聆昨日的余音，

一切古人的佳作都莫不先得我心。[3]

至于罗马喜剧诗人普劳图斯（约公元前254—前184）的喜剧作品，已经胜过古希腊西西岛喜剧诗人埃庇卡摩斯（约公元前530—约前440）。其他还有一批罗马诗人也各有特色，如悲剧诗人帕库维乌斯（约公元前200—约前130）"学问渊博"；另一悲剧诗人阿克齐乌斯（公元前170—约前86）则"聪明绝顶"；凯基利乌斯（约公元前219—前160）的喜剧作品"庄严肃穆"，有巨大的道德力量；泰伦提乌斯（约公元前195—前159）的喜剧作品，则

---

① 贺拉斯：《诗话》，第32—49行。

② 贺拉斯：《诗话》，第50行。恩尼乌斯所作的罗马民族的民族史诗《编年纪》，直到后来才被维吉尔的《埃涅阿斯纪》所代替。

③ 贺拉斯：《诗话》，第53—54行。

以“技巧见长”。

也就是说,罗马诗人作出的贡献是可以与古希腊诗人的业绩相媲美的,因此“非今重古”,即非罗马重希腊,是不可取的,这些罗马诗人都是可以列入第一流大师名录的:

这些诗人都能感动罗马知音才郎,
自从李维时代直至今日的盛世,
他们的大名在点鬼簿上首屈一指。[①]

但是,贺拉斯的目的远不止于申述厚古(希腊)薄今(罗马)之非,其更深层次的用意在于,颂扬当今以维吉尔等为代表的诗人,在世界范围内,远播以奥古斯都大帝为代表的罗马帝国的丰功伟业:

他们深受皇恩而使您扬名于远近,
诗人歌颂英雄人物的风度和精神,
比起古铜的铸像还要动人而逼真。
我的《闲谈》的诗篇只能匍匐于泥尘。
他们的英雄史诗都巍然直迫云汉,
歌咏窝远的国度,天涯海南的河山,
蛮邦异族的领域,孤峰绝岭的危关,
讴歌皇恩浩荡,使干戈偃息于一旦,
和平神殿门洞开,万民膜拜于祭坛,
罗马在您的治下使帕提亚人丧胆。[②]

---

① 贺拉斯:《诗艺》,第60—62行。

② 贺拉斯:《诗话》,第247—256行。

而诗人自己也要像维吉尔等那样为罗马帝国效劳，“但愿我有这样能力操纵我的笔端”[1]，像他们那样不辜负帝皇的赏赐，“没有辜负您的赏识和您的赠品”[2]。

总之，《诗话》不仅仅是“古典主义的宣言书”，实质上，贺拉斯通过对“厚古（希腊）薄今（罗马）”、“崇希非罗”的批驳，以确立罗马文学的独立的崇高地位，使之服务罗马帝国政治—军事需要。这正是斯多亚学派世界国家学说，在文艺理论领域里的具体体现。[3]

第四节　古典主义的理想：整体和得体

贯彻在以贺拉斯为代表的古典主义，以及十七八世纪新古典主义理论的哲学基础是理性，具体体现在其美学—文学理论中的是“得体”观念，这种“得体”观念是和整体性观念紧密结在一起的。费尔克拉夫在他给《诗艺》所写的导论，以及哈克所写的有关论文中，就明确地指出了这点：

> 画家和诗人用于传递给读者们的是这种典范，在诗歌中正像在其他艺术中一样，所遵循的主要原则是得体。这

---

① 贺拉斯：《诗话》，第 257 行。

② 贺拉斯：《诗话》，第 246 行。

③ 关于斯多亚学派的世界国家学说，请参看范明生《晚期希腊哲学和基督教神学》第 80—84 页。

种贯彻在全部书信中的文艺得体观念，以许多方式得到说明，在《诗艺》中所提供的可以说是艺术的整体。[①]

朱光潜(1897—1986)独立地提出相类似的观点：

古典主义者都号召向古典文学作品学习，究竟古典文学的理想是什么呢？或者说，根据古典主义者的看法，诗所必不可少的品质是什么呢？贺拉斯的回答是"合式"(decorum)或"妥贴得体"。"合式"这个概念是贯串在《论诗艺》里的一条红线。根据这个概念，一切都要做到恰如其分，叫人感到它完美，没有什么不妥当处。[②]

这里，就贯彻于贺拉斯文艺理论中的核心观念"得体"，以及与之密切相联系的"整体"观念，分别进行阐述。

一 整 体

有机统一的整体概念，早在亚里士多德的美学—文艺理论中就占到重要地位。他正是从这个基本概念出发，给悲剧下定义的："悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿。"他所列举的悲剧的六个组成部分，彼此就构成有机统一的整体。

---

① 费尔克拉夫编译：《贺拉斯：《讽刺诗集》、《书信集》和《诗艺》》，第449页；哈克：《文艺形式学说》，《吟佛古典语言学研究》杂志，1916年第27卷。

② 朱光潜：《西方美学史》，上卷第89页。

贺拉斯在《诗艺》开头讨论到诗的内容和原理时就强调，诗、画等文艺作品要达到内在有机整体的统一。声称，诗人和画家进行创作时，都有运用幻想的权利，他自己就热衷于追求这种幻想，“我梦寐求之，也允许别人憧憬”[1]。但都不能因此而想入非非。反之，如果画家作了这样一幅画像：上面是美女的头，长在马颈上，四肢是由各种动物的肢体拼凑起来的，四肢上又覆盖着各色羽毛，下面长着一条又黑又丑的鱼尾巴。人们看到这幅图画，岂不要捧腹大笑。诗人和画家，都有进行大胆创造的权利，但不能就此允许把野性和驯服的结合起来，把蟒蛇和飞鸟、羔羊和猛虎，交配在一起。即在诗、画等作品的内容上，要做到是内在有机统一的整体。

在修辞和语言上也同样如此。例如，诗人在描写开始时很庄严，给人以很大的希望，但要是“为了斑斓夺目缀上大红补钉几片”[2]，即原本写得庄严朴素，现在却又出现一两句绚烂的词藻，那就不协调了。绚烂的词藻是很好的，但与原本庄严朴素的描写放在一起，就显得不得其所。由此得出结论，无论是内容还是修辞描写，“总之，不论作什么，至少要作到统一、一致”[3]。

就创作的主题而言，既要求继承传统，也要注意到创新。但无论是继承和创新，其主题都要求贯彻始终。贺拉斯特别强调，创造新的主题是尤其困难的，特别要注意到人物性格的前后一致：

---

[1] 贺拉斯：《诗艺》，第10行。

[2] 贺拉斯：《诗艺》，第14行。

[3] 贺拉斯：《诗艺》，第23行。

假如你搬上舞台一个新鲜的主题，
假如你敢于塑造一个崭新的烈士，
他的性格必须贯彻始终前后一致。①

进而指出，在文艺创作中，仅仅做到细节的真实是不够的，更要注意到整体的效果。任凭拙劣的匠人，能将雕像的指甲、鬈发雕得惟妙惟肖，但由于未雕塑出人的整体，总难免于失败：

爱米留斯体育院附近最劣的铜匠，
能以铜铸出指甲，仿制鬓影的飘扬；
但总的效果不佳，塑不出整体形象。
如果我有心创作，我不愿学他那样，
正如我不愿我鼻子终生歪在一旁，
即令我的美目和发光能令人激赏。②

的确，即令将眼睛和头发描绘、雕塑得完美而受人赞赏，但要是将鼻子描绘和雕塑得不好，整体的效果是不会好的。

总之，诗人、画家和雕塑在进行创作时，不仅是主题、人物性格，还是修辞、语词形容、各组成部分之间，都要注意到是内在有机统一的整体；不仅要注意到细节的真实，而且还要注意到整体的效果。这样创作出来的诗歌、绘画、雕塑等文艺作品，才能“令人激赏”。

---

① 贺拉斯：《诗艺》，第125—127行。

② 贺拉斯：《诗艺》，第32—37。

二　得　体

相比之下，贺拉斯在诗歌创作中更注意到“得体”观念。

“得体”的原希腊语是“prepon”，拉丁语为“decorum”，英语有不同的译法：“propriety”、“suitability”、“appropriate”。汉语尚有其他种种译法：“合式”、“合体”、“合宜”、“适合”、“得当”、“恰当”等。这个概念，并不是贺拉斯首先提出来的。与它相接近的概念，例如“尺度”、“比例”等概念，早在史诗诗人赫西奥德的作品中，就已经提到了：“遵守应有的尺度和比例是万物中最好的。”①

苏格拉底在探求美的定义时，就曾经将“得体”与美联系起来：“现在就来看看这得体，看看什么是得体，得体是否就是美。”② 亚里士多德在《尼各马科伦理学》中，从相当于中庸（中道）的意义来理解“得体”。在《修辞学》中，至少有两处提到修辞风格的得体：

> 至于用语的优美……应得体。③
>
> 用语若是能表达情感和性情，并且与事实载体或题材相比之下显得协调，就称得上得体。④

---

① 赫西奥德：《工作与时日》，第694行。

② 柏拉图：《大希庇亚篇》，293E。

③ 亚里士多德：《修辞学》，1404b1—4。

④ 亚里士多德：《修辞学》，1408a10—11。

直到希腊化时期和接踵而来的罗马帝国时期,“得体”才发展成为美学和文艺理论中的重要概念。斯多亚学派倾向于将“得体”和“对称”区别开来,将“得体”理解为体现了对各部分与整体关系的调整,而“对称”涉及的是各部分与本身相互间的一致。并进一步认为,在得体中看到的是独立的美,它被调整得适合于每个物体、人或环境的特性。所以,斯多亚学派“他们在大自然中主要寻找对称,在人工制品中主要寻找得体”①。这里所用的人工制品,不仅包括文艺而且还包括生活方式和习惯等等。从苏格拉底—亚里士多德以来的传统,“得体”这个概念既和美学有关,又与伦理学有关。以后,罗马的西塞罗也重视这个概念,并意识到把握这个概念并非是轻而易举的:“没有什么事情比发现适合的东西更困难的了,希腊人称它为 prepon,而我们称它为 decorum(得体)。”②

贺拉斯进一步推进了这个概念在文艺创作中的意义和作用,他将“得体”理解为:渗透并构成文艺创作之所以成为有机统一整体的那种本质。他在《诗艺》开头指出,诗人和画家从事创作时要注意到作品应该是有机统一的整体。紧接着就向皮索父子们指出,要想达到随之而来的“得体”,并非是轻而易举的,大多数诗人所理解的“恰到好处”,实际上是假象。他自己就深有体会,他想写得简短些,但写出来的诗行却很晦涩;想追求平易,但在筋骨、魄力方面又都有欠缺;要想写得宏伟,结果写出来的东西却变得臃肿。有些人写作为了安全,因此小心翼翼怕冒风险,结果变为在地上爬行;有些人想在主题上乱翻花样,标新立异,结果把风牛马不相及的东西凑合在一起。就像在树林里画上海

① 塔塔科维兹:《古代美学》,第 190 页。

② 西塞罗:《论演说家》,第 21 章第 70 节。

豚，在海浪上画条野猪。如果你不懂得写作的艺术，那么你想避免某种错误，反而犯了另一种过失。[1]

正是鉴于在创作上达到"得体"是困难的，他就致力于探讨如何在创作上达到这种"得体"。

第一，在体裁、格律等的运用上。悲剧和喜剧中不同人物和事项，要用不同的体裁、格律来表现。

帝王将相的业绩、悲惨的战争，要像荷马那样，用一长二短的六步诗格来表示，长短不齐的诗句搭配成的，即挽歌体叠句，早先用作为哀歌体的诗格，后来也用它来表感神恩的心情。公元前七世纪时古希腊诗人阿喀罗科斯（约公元前714—约前676），自创用"短长格"（指每行三双音步，每步一短一长的诗格）来表达激情，后来悲剧和喜剧也都采用了这种诗格，因为这种诗格用于对话最为"适宜"。喜剧的主题不能使用悲剧的诗句，反之亦然。如果不能使用不同的诗格来写作不同体裁的诗歌，也就不成其为诗人，这就要勤于学习：

天才作品各有不同的主题和风度，
如果我无知无识，怎配诗人的荣誉？
我何苦不懂装懂，不学而宁可糊涂？
喜剧的主题不能使用悲剧的诗句；
同样，如果要歌咏提厄斯忒的筵席，
就不能使用适合喜剧的日常谈吐。
让各种体裁守住它在所应在之处。[2]

---

① 贺拉斯：《诗艺》，第23—30行。

② 贺拉斯：《诗艺》，第86—92行。

第二,人物性格要合乎类型。

贺拉斯声称,诗歌、戏剧作品要得到读者、观众的赞赏,其人物的性格要与人物的不同年龄的习性相当。少年人的性格像一块蜡,任凭罪恶捏弄,不懂得有备无患的道理,欲望无穷,而又喜新厌旧。到了成年,兴趣就起了变化,一味追求金钱和朋友。到了老年,就变为贪得吝啬,顾虑多端,贪图长生不死。诗人写作时,必须永远坚定不移地把年龄和性格特点恰当配合起来:

> 所以要注意适合各种年龄的气习,
> 免得把老年人的心事赋予青春时期,
> 免得把成年的特性赋予少年稚子。[1]

即作家创作的人物的性格,必须符合固有的类型。这种主张有积极的一面,实质上是将诗歌、戏剧的创作理解为现实的反映,从而表明他的文艺观,基本上是符合现实主义原则的。但他强调的是定型性、类型化,即普遍性,而且是永恒不变的,指的是普遍的人性。因此,要是将他的这种普遍性的得体说解释为典型性,那么未必是正确的。韦勒克就曾提到这种将普遍性曲解为典型性的观点,"提出典型性与普遍性的要求是以合宜、合度、合体这种教条为基础的"[2]。贺拉斯的这种类型观的得体说,强调的是永远不变的普遍性,无视或否定人物性格在共性的基础上尚有它的个性和特殊性,排除了人物性格的时代性、地方性和偶然性。

---

① 贺拉斯:《诗艺》,第176—178行。

② 韦勒克:《近代文学批评史(1750—1950)》,第1卷第20页。

当他将这种混同于类型观的得体说，同古希腊的作品相混同时，更加显示出他的观点的局限性。他讲到，无论是遵循传统或者独创，所创造的东西都要自相一致。这种观点无疑是正确的，强调诗人创作的作品，其内容应该是内在有机统一的整体。但他接着认为，所创作的情节、人物性格要以古希腊史诗等为依归，表明他离开了原先的素朴的现实主义。例如，当在舞台上再现某个人物时，要与古希腊作品完全一致，再现阿喀琉斯时，要像荷马史诗《伊利亚特》中的阿喀琉斯那样写得急躁、暴戾、无情、尖刻等，这就脱离了现实主义，即便是素朴的现实主义。贺拉斯的这种观点，正是他的崇尚古典的保守观点的具体体现。

第三，情节的表现要有节制。

现存亚里士多德的《诗学》，主要是讨论悲剧，而在悲剧的六种成分中又主要是讨论情节。但是，贺拉斯对情节的讨论是简略的，而且只着眼于情节在舞台上的表演问题，很少讨论到情节本身。声称，情节可以在舞台上演出，也可以通过叙述。通过听觉来打动人的心灵比较缓慢，不如呈现在观众的眼前，比较可靠，让观众自己亲眼看看。但是不该在舞台上演出的，就不要在舞台上演出，有许多情节不必呈现在观众眼前，只消让讲得流利的演员在观众面前叙述一遍就够了。例如，不必让美狄亚当着观众屠杀自己的孩子，不必让罪恶的阿特柔斯公开地煮人肉吃，不必把普洛克涅当众变成一只鸟，也不必把卡德摩斯当众变成一条蛇。[1] 诗人这里强调，作家表现情节要有节制，不能不分皂白，将所有一切都暴露给读者或观众，这固然有持贵族温良恭俭让的虚假的一面，但也有积极的含义，以防止文

① 贺拉斯：《诗艺》，第179—189行。

艺作品起到消极的乃至诲淫诲盗的负面作用。至于他所讲的，为了赢得观众，戏剧最好分五幕，台上至多只能有三个演员同时说话，不要企图让第四个演员说话等，原本各有依据，但诗人有把它们定成死板法则的倾向，对于后来西方戏剧的发展，有时反倒起了消极的作用。

第五节 诗

贺拉斯除了从宏观上讨论了古今和希罗关系等古典主义根本原则外，还就与诗本身一系列有关的问题，例如诗的功能、诗人的修养、诗的创作、诗画雕刻的比较等等进行了讨论，并提出了比较具体的可以切实奉行的准则。

一 诗的功能：寓教于乐

就诗的功能而言，除了崇尚诗的社会道德教育功能的同时，又主张其有娱乐的功能。这点，一方面在理论上与亚里士多德的观点是比较一致的，另方面又和他本身的经历和所处的社会状况有关，从而在教育功能和娱乐功能双方达到相对平衡。

首先，他强调诗歌的教育功能。指出戏剧的歌唱队，应该坚持作为一个演员的作用和重要职责。在表演艺术上必须精益求精，所唱的诗歌必须能推动情节，并且和情节配合得恰到好处。它必须赞助善良的人物，给以友好的劝善规恶，纠正暴怒，爱护疾恶的善心。赞美简朴的饮食，赞美有益的正义和法律，赞美敞开大门的闲适生活。它还应该保守信托给它的秘密，例如不将剧

中某个人物的秘密泄露给敌人，请求并祷告天神，让不幸的人重获幸运，让骄傲的人失去幸运。[1] 由此可见，贺拉斯通过文艺作品，所宣扬的都是当时罗马社会的一些世俗的道德。这里更多地显示出斯多亚主义的影响。

其次，教育功能和娱乐功能相结合。贺拉斯在注意到诗的教育功能的同时，也肯定它的娱乐功能，主张诗歌既要对生活有所帮助，也要给人以快感，两者不可偏废：

> 诗人的目的在于教益或在于娱乐，
> 或者在诗中使娱乐和教益相结合。[2]

在确立诗歌的教育娱乐的双重功能的同时，又提出一系列的方式方法，以求更好地实现这些功能。首先是内容要简明扼要，这样读者才能记住，从而收到实效：

> 不论你有何教诲，务必扼要而简约，
> 使得读者容易体会并且牢牢记着，
> 人的记忆满则溢，多余的话难领略。[3]

其次，允许虚构，但不允许荒诞，总的说来要贴近真实。至于像从专吃婴儿的女妖拉米亚的肚子里取出活着的婴儿来等内容是不允许的，否则要被有权势的人士唾弃：

1　贺拉斯：《诗艺》，第193—202行。
2　贺拉斯：《诗艺》，第333—334行。
3　贺拉斯：《诗艺》，第335—337行。

怡情乐性的虚构也要真实无讹，
你的剧本不能要人尽信空中楼阁，
从妖巫拉米亚的饱腹中救不出活孩一个。
庄严的长老奚落毫无教益的著作，
傲慢的骑士轻视索然寡味的诗歌。①

只有这样兼顾教益和娱乐功能，内容又不违背真实，诗人、读者、书商三方才都能得益，诗人本人也因此功成名就千古留芳：

寓教于乐的诗人才博得人人称可，
既予读者以快感，又使他获益良多。
这样的作品可以使书商腰囊饱和，
使作者扬名海外，留芳后世不湮没。②

二 诗人的使命

贺拉斯不仅指出诗有教育和娱乐的功能，更强调其尚有一系列无比崇高的使命。

第一，缔造文明，使人类从野蛮进入文明时代，从而获得无比崇高的名声。当人类尚在洪荒草昧野蛮时代，正是乐师奥菲斯的歌声，驯服狮虎等猛兽，阻止了人类相互间的屠杀，放弃野蛮的生活：宙斯之子安菲翁演奏竖琴，感动顽石自动筑成忒拜城

① 贺拉斯：《诗艺》，第338—342行。

② 贺拉斯：《诗艺》，第343—346行。

墙。正是古诗人教导人们划分公私、禁止淫乱、建国、立法，从而获得崇高的声誉：

相传远古诗圣划分公私，区别僧俗，
禁止淫乱的结合，定下婚姻的礼教，
建立城市的秩序，把法律刻在匾木；
因此神圣的诗人和诗歌享得荣誉。①

第二，宣扬尚武精神。继后，举世闻名的荷马和斯巴达诗人堤尔泰俄斯（公元前七世纪）的诗歌，激发人们的雄心、奔向战场。②

第三，沟通神人，教谕人世，获得帝王的眷顾。神的旨意是通过诗歌传达的，赫西奥德的史诗的道德教谕诗指示了生活的道路。诗人们正也是凭借诗歌，获得帝王的恩宠。③

第四，诗歌给人以欢乐。人们在劳动之余，从赛诗的节会上的诗歌中获得欢乐，得以慰借辛劳。④

正因为诗歌有诸如此类惊天地泣鬼神，教化人类获得欢乐和尚武的精神，诗人劝喻皮索兄弟勇敢地投入诗歌的创作：

我缕述诗坛胜事，兑得你忸怩畏缩
不敢学缪斯的竖琴，阿波罗的艺术。⑤

---

① 贺拉斯：《诗艺》，第397—400行。
② 贺拉斯：《诗艺》，第401—402行。
③ 贺拉斯：《诗艺》，第403—404行。
④ 贺拉斯：《诗艺》，第405行。
⑤ 贺拉斯：《诗艺》，第406—407行。

三 诗的创作:技艺和天才

贺拉斯在吟唱毕诗人的崇高使命后,紧接着就探讨诗歌的创作。他在这个问题上采取比较接近亚里士多德的观点,既承认天才、灵感的作用,更重视诗人后天的技艺和勤奋。声称,天生的才能和后天的勤奋,都是创作好的诗歌不可或缺的:

> 有人问,好诗要靠天才还是靠技艺,
> 依我看,勤功苦学而无天生的品赋;
> 或者虽有天才而无训练,皆无用处,
> 因为两者必须彼此协助互相亲睦。[1]

并以竞技场获胜的人之所以能夺得锦标,阿波罗节日竞技会上的吹箫人为例,以说明勤学苦练的必要性。

这里,诗人在创作上,虽然主张天才和技艺并举,两者应该相互为用相互结合,但在他处更其倾向于技艺和后天的勤奋。批评德谟克利特片面强调天才无视技艺,把头脑健全的诗人排除在诗神缪斯居住的赫利孔山之外,即排在诗歌领域之外。不少诗人在这种观点的影响下,以致不修边幅,远离人世。怨天尤人,将写不出诗歌归咎于运气不好;有时写诗泄忿,丧失理性;有的自诩虽不能写诗,却能做批评家,指点别人:诗人的职责和功能何在;从何处可以汲取丰富的材料;诗人是怎样形成的;什么适合于他,什么不适合于他;正途会引导他到何处去,歧途又会引导

---

① 贺拉斯:《诗艺》,第408—411行。

他到何处去。贺拉斯斥责这类人肯定不会获得诗人的尊荣和名誉的。[1]他在《诗艺》的结束部分，集中攻讦和讽刺佯狂的诗人，[2]更足以证明贺拉斯，较之天赋才能，更其强调技艺和后天的勤奋在诗歌创作中的作用。

四　诗人的修养

贺拉斯正由于意识到诗歌的崇高使命，意识到技艺和后天的勤奋在诗歌创作中的决定性作用，所以特别重视诗人自身的修养，对此进行了比较系统的探讨。

第一，强调理性和思想修养。贯穿在《诗艺》和《诗话》中的清醒的理性精神，正是"得体"说的哲学基础，将诗人的立身处世、诗的创作源泉、诗的功能和评价等等都归之于理性精神。这在古往今来的大诗人中并不多见，因为一般诗人都以形象思维见长，崇尚情感。贺拉斯强调创作的源泉，既不凭借天才，也不是来自生活实践，而是来自"正确的见识"("智慧"、"判断"、"正确的思考"、"正确的思辨")。这种观点本身带有片面性，但他强调理性则是明确的。

诗人认为只要作者具备了"正确的见识"，就可以从某个古人，例如苏格拉底[3]那里获得创作的题材。有了题材，词藻也就自然而然跟随而至。也就懂得他对国家、朋友的责任，懂得元老

---

① 贺拉斯：《诗艺》，第295—308行。

② 贺拉斯：《诗艺》，第453—476行。

③ 这里的"苏格拉底"，似宜理解为泛指一切古人，因为苏格拉底本人并无著作，即使归诸柏拉图，后者的哲学著作，也不足以成为诗人从事创作的题材。

和法官的职责、出征的将军的作用，从而将这些人物写得合情合理。也就懂得应该写什么，再到生活中去观察，去寻找“模型”：

> 我对从事模仿的诗人奉劝一件事：
> 向生活寻找模型，向习俗汲取言词。[1]

表明贺拉斯在强调理性思维“正确的见识”是创作的源泉，从古人的著作中去寻找创作题材的同时，仍还重视从生活中找创作的源泉，从生活中寻找模型，从习俗中汲取语言。也可以理解为，他是在理性认识的指导下，从生活中寻找模型，从生活习俗中汲取语言。综观《诗艺》第309—318行这段文字，后面的这种见解，显然是主导的。与此同时，他还强调题材的内容比词藻更为重要。声称，一出戏剧因为有许多光辉的思想，人物又刻画得非常恰当，即便没有什么魅力，写的是平凡的事迹，缺乏力量或技巧，但比之内容贫乏，徒事华丽的词藻，更能获得观众的喜爱，更能使观众流连忘返，“心旷神怡”[2]。

第二，甘于清贫，不求闻达，反对急功近利。贺拉斯强调诗人从事创作，要以希腊人为榜样，以诗本身为重，“希腊人不追求甚么但求诗坛盛誉”[3]。要是徒事追求钱财，“铜臭和贪欲”就会腐蚀诗人的灵魂，这样也就写不出不朽的诗篇。因此，强调诗人要甘于清贫：

---

① 贺拉斯：《诗艺》，第317—318行。

② 贺拉斯：《诗艺》，第319—322行。

③ 贺拉斯：《诗艺》，第323行。

诗人的心灵不慕货财只热中于诗，
火灾破产，奴仆星散，唯有一笑置之；
诗人决不会欺骗朋友或后生小子，
他食的虽是粗饭豆羹，但甘之如饴。[1]

斥责有些喜剧诗人，由于贪图钱财，尽写些寻欢作乐的内容，从而导致堕落：

喜剧舞台上尽是乱七八糟的家伙，
诗人只顾腰囊里的铜臭越来越多，
却不管他的喜剧站得住还是堕落。[2]

进而要求其他诗人和他一起，甘于寂寞，不为一时得不到读者和帝王的赏识而牢骚满腹，深信总有一天会得到帝王的赏识，时来运转：

我们也曾因为无知的读者看不到
我们精心制作的妙处而大发牢骚。
我们怀着莫大希望，但愿终有一朝
您听到我们作诗，命诗人进宫应召，
您让我们摆脱贫困而以吟咏自豪。[3]

---

① 贺拉斯：《诗话》，第120—123行。
② 贺拉斯：《诗话》，第174—176行。
③ 贺拉斯：《诗话》，第224—228行。

第三，精益求精，善于接受批评。正由于贺拉斯意识到诗歌文艺创作的崇高使命，他力持在创作时要持严肃认真的态度，反对率尔操觚；徒事写作平庸的诗篇，那是神人不容，也不受书商和读者们欢迎。因此，在创作上要精益求精力争上游，否则便要一败涂地，沉湎下游，成为笑柄。为此，他劝戒皮索兄弟在创作上要持严谨的态度，多多听取不同人士的批评，特别是当时著名批评家迈齐乌斯等的批评。并且还告诫他们不急于发表，放置上九年才决定其发表与否，否则仓猝发表，错误就难以改正：

> 但如果你想作诗，首先要请人批评，
> 念给迈齐乌斯或令尊和我一听，
> 然后就束诸高阁，再过九年才决定。
> 未判之诗能焚毁，已出之言难更正。[①]

特别是要耐心地接受善意的批评，改正一些败笔，反复不断地进行锤炼。与之同时，要高度警惕阿谀奉承，特别是当你饶有资财时更其是这样，否则便会上当受骗：

> 所以如果你想作诗也要知人肺腑，
> 切不可轻信那些居心叵测的狡狐。[②]

此外，贺拉斯在强调诗人对待创作要持严肃态度，不能率尔操觚，要不断接受批评，进行认真修改，不要急于发表的同时，也意

① 贺拉斯：《诗艺》，第386—390行。

② 贺拉斯：《诗艺》，第435—436行。

识到艺术家们进行各种类型的文艺创作，难臻至善至美，因此告诫人们不要求全责备，瑕疵是难免的。如果一首诗的优点是主要的，纵使有些瑕疵，也不应加以苛求，无心的败笔，是难免的人情之常，但要是老犯错误，“便不可原谅”①。

五　诗、画、雕塑

在诗—画的关系上，贺拉斯倾向于将两者等量齐观，提出著名的“诗有如画”的观点：

> 画如此，诗亦然：有些画要放在眼前，
> 有些画要放在远处才使你一见倾心；
> 有些宜在暗处看，有些不怕强光线，
> 任批评家的锐利眼光扫过千百遍；
> 有些只堪看一次，有些却百看不厌。②

当然，这里诗人尽管讲的是“诗有如画”，但具体讲的毕竟是画。是否相应地可以对诗作出如下的解释：有的诗一发表就受到欢迎，有的要等到将来日后才受到赏识；有的诗经不起批评，有的则经得起批评；有的耐读，有的不耐读。

在吟唱到诗和雕刻的关系时，他明确地表示诗比雕刻更为动人和更为逼真：

---

① 贺拉斯：《诗艺》，第347—355行。

② 贺拉斯：《诗艺》，第361—365行。

诗人歌颂英雄人物的风度和精神，
比起古铜的铸像还要动人而逼真。[1]

贺拉斯就诗、画、雕塑相互比较的观点，将诗和画等量齐观的观点，长期以来受到人们的重视和肯定："贺拉斯的名言'诗如画'千百年来被奉为诸门艺术进行比较的基本原则。"[2] 但当进入启蒙时期，随着温克尔曼(1717—1768)和莱辛(1729—1781)等的深入探讨，贺拉斯的观点就显得陈旧了。

尽管贺拉斯未曾深入讨论文艺本质问题，所写的《诗艺》和《诗话》并未制定和提出系统的文艺理论，只是两篇论诗的诗，阐述的也只是一些素朴的观点或老生常谈，以致一些有代表性的美学史著作未曾把列为美学思想来进行认真讨论，但他对西方的文艺创作和文艺理论的影响，几乎可以和亚里士多德相提并论。特别是新古典主义的代表人物，将他和柏拉图、亚里士多德、维吉尔一起进行崇拜，达到"近乎宗教的虔诚"[3]。以致新古典主义者的代表人物们，将贺拉斯和亚里士多德的学说融为一体，重新阐说了他们的原理和见解，结果在将近三个世纪里没有多大变化，"仅经历了一些无关重要的变化"。[4] 有时贺拉斯的影响，甚至还超过了亚里士多德的《诗学》。

---

① 贺拉斯:《诗话》，第248—249行。

② 韦勒克:《近代文学批评史(1750—1950)》，第1卷第217页。

③ 吉尔伯特等:《美学史》，第254页。

④ 韦勒克:《近代文学批评史》，第1卷第7页。

第十四章　朗　吉　弩　斯

长期以来湮没无闻的、归之朗吉弩斯名下的古代著作《论崇高》，直到1674年由新古典主义代表人物布瓦洛的法译本出版后，才受到人们的高度重视，"成了新古典主义者的圣经"①。英国文学批拌创始人和新古典主义的另一位著名代表人物德莱顿则称誉他为："亚里士多德以后最伟大的希腊批评家。"②

第一节　著作及其历史地位

一　作者和时代

这部著作的作者及其写作时代人们一无所知，直到1554由罗伯特洛重新发表，才引起人们的注意，将此书的作者归诸狄奥尼修·朗吉弩斯。当人们追溯到其最早公元十世纪的手抄本，将

---

① 史密斯、帕克斯编：《伟大的批评家：文学批评编年选集》，第62页，纽约1951年。

② 朱光潜：《西方美学史》，上卷第100页。

作者归诸"狄奥尼修或朗吉弩斯"时，人们就将此书的作者与哈利卡纳苏的狄奥尼修或帕尔米拉人卡修斯·朗吉弩斯(公元213—273)联系起来。

但经过认真的比较研究，《论崇高》的作者不可能就是哈利卡纳苏的狄奥尼修。首先，在政治观点上是判然有别的。《论崇高》的作者对当时的罗马社会持剧烈批判的立场，而哈利卡纳苏的狄奥尼修则是拥护当时的奥古斯都大帝治下的罗马帝国的。其次，将他们两人的文体风格和有关观点相比较，是明显地不一致的。因此，将《论崇高》的作者，归诸这位公元前一世纪时的哈利卡纳苏的狄奥尼修是难以成立的。

根据以《论崇高》与卡修斯·朗吉弩斯的残篇著作相比较，也不足以证明《论崇高》的作者是卡修斯·朗吉弩斯。经过研究，当今学者们倾向于认为《论崇高》是公元一世纪时的作品。

首先，从涉及的作者来看。《论崇高》是作者写给某个罗马青年贵族特伦天的信，是针对当时奥古斯都大帝(在位公元前27—公元14)时在罗马讲学的信奉犹太教的西西里修辞学者卡拉克特的凯齐留斯的。后者，除了《论崇高》的作者指名提到的论文《论崇高》(已佚失)外，尚撰有与历史、词汇，以及讨论德摩斯梯尼(公元前384—前322)演说词的真伪、批评吕西阿斯、对德摩斯梯尼、埃斯基涅(约公元前390—前330以后)、西塞罗进行比较研究的著作；其中仅保存下来若干残篇。从朗吉弩斯批评的语气来看，是针对同时代人的。此外，从《论崇高》所提到的五十多位作家来看，其中没有一个是在公元一世纪初以后的，其中最晚也就是他所追随的迦达拉的塞奥多洛(鼎盛年约公元前33年)，以及所批抨的那位凯齐留斯。鉴于作者在第三章第五节使

用的过去时动词，表明他身处所追随的塞奥多洛以后。这些可以表明作者大体是属于公元一世纪时的作者。[①]

其次，从作者批评的锋芒所向来看。当时罗马已形成一种新型的复合型的希腊化罗马文化，而罗马城是当时这种文化的中心。当时罗马文学已开始进入衰退时期，诗的“黄金时代”已经消逝，沦入所谓“白银时代”。进入公元一世纪，由于意大利本土以外的地方藩镇在帝国政治、经济生活方面日益发生作用，它们在文学方面的影响也在增强，开始出现一批地方作家，文学明显地分为宫廷文学和在野文学，史诗和抒情诗衰落，宫廷文学主要是对皇帝的歌功颂德，内容空洞，演说修辞崇尚技巧的风气渗透到文学的各个领域，产生了崇尚辞藻的“新派”文学，从而出现了新派和传统派之争。公元前一世纪中叶，新派在文学中占到主导地位。《论崇高》的作者正是从卫护以荷马、埃斯库罗斯、柏拉图等为代表的希腊古典文学的传统出发，对当时罗马文学中出现的浮夸、矫饰、漫无节制、缺少激情、过度迷恋形式、抹煞诗和散文的区别等不良风气进行批评而写作的。从其充满时代气息和激情来看，也颇足以表明它是公元一世纪时的作品。

又其次，从政治倾向上来看。在《论崇高》最后第四十四章中，作者通过文学与社会生活的相互关系的讨论，对当时社会持剧烈批判态度，认为当时整个社会处于奴隶状态，它是“心灵的铁笼，人人的监狱”。这点，同公元一世纪时罗马帝国的统治的现实也是比较吻合的。当时，强大的君主政权是确立起来了，往日

① 著名学者冯.维拉莫维茨一默伦多夫等认为《论崇高》是公元一世纪四十年代的作品。见《西欧美学史论集》第156页。

罗马共和国的最后一点自由民主点缀品也被抛弃殆尽。为了对付奴隶制内在矛盾所引起的危机,统治阶级依靠大奴隶主建立了军事官僚的独裁政权,继奥古斯都皇帝而起的是前期罗马帝国的第一个王朝——尤里乌·克劳狄王朝(公元14—68)。其间,皇帝主要依靠军队和官僚机构进行统治,元老院权力削弱,公民大会形同虚设,由军事专制代替原先的共和制。在四个相继的在位者中,提比留(在位公元14—37),晚年成为暴君;卡利古拉(在位公元37—41),施行暴政,自认有无限专制权力,要臣民将他当作神来膜拜,戕害无辜,肆意挥霍,民怨沸腾,结果被反对者阴谋杀死;克劳狄一世(在位公元41—54)穷兵黩武,多次发动对外侵略战争,后来被其妻阿格丽品娜毒死;尼禄(在位公元54—68)更是以恶行和荒淫而遗臭后世,结果在叛乱和内战中遭到元老院和近卫军的唾弃,被迫穷途自杀。《论崇高》作者的政治倾向正是针对罗马尤里乌·克劳狄王朝,即公元一世纪中叶罗马奴隶制社会的现状而写作的。

> 当今这个时代固然颇有些天才,他们极有说服力和政治才能,聪明而又多能,尤其富于文学的感染力,可是为甚么真正崇高的和极其伟大的天才,除了绝少的例外,如今却没有出现呢?举世茫茫,众生芸芸,唯独无伟大的文学。①

这段话,尽管借"有位哲学家"之口说出来的,但确是代表了《论崇高》的作者的心声,写作这部论著的真正目的所在。

---

① 朗吉弩斯:《论崇高》,第44章。

二　继承和发展

托名朗吉弩斯的《论崇高》，尽管它有极为丰富的美学上的含义，但它毕竟主要讨论文学风格，因此有的学者认为这部著作"恰当地说"是"论崇高风格"[①]。也就是说是，与修辞学有关的著作，推而广之是与文学批评有关的著作。

就修辞学而言，两千年来，在西方的教育活动中，一直占有极重要的位置。"rhetor"（修辞）这个希腊词最早出现于阿里斯托芬于公元前425年上演的喜剧《阿卡奈人》中；而"rhetorikos"（修辞学）这个术语是柏拉图最早提出来，并进行详细讨论的。[②]修辞学作为一种演说技艺，最早是由西西里人科剌克斯和提西亚斯在雅典传授的，接着由高尔吉亚和其他智者广为传授。其最初主要目的在于探讨进行劝说或说服的技艺。科剌克斯和提西亚斯专注于法庭辩论演说中的修辞技艺，其论证或论据是遵循固定的规则进行的。以后，智者普罗泰戈拉、普罗狄科和希庇亚凭借他们对语言学的研究，开辟了更精确使用语词的道路，并由波罗斯以其种种表述手法，以及由拜占庭的塞奥多洛以其种种复杂的规则进一步推进了修辞学的发展。

上述以智者为代表的修辞学体系，遭到苏格拉底—柏拉图的剧烈批评，抨击它们建立在或然性基础上的假论证[③]，法庭演

---

① 朱光潜：《西方美学史》，上卷第92页。

② 柏拉图：《斐德罗斯篇》，266D等；《国家篇》365D；《高尔吉亚篇》449D等，502D，452E—455D；《泰阿泰德篇》167C；《法篇》937E等。

③ 柏拉图：《高尔吉亚篇》，453等。

说中的种种僵硬的规则，[1] 以及机械地使用所谓风格的创新等等。[2] 柏拉图认为诸如此类的修辞学，算不上是一门技艺，因为这些都是凭经验获得的诀窍，缺乏理性的基础，而他本人坚持需要建立在真理上的知识。认为只有人的理性才能掌握知识，而智者认为知识来自感性经验，并以人的主观经验评判一切，因此他们的修辞学带有随意性，只是为了说服人使人相信而已，没有确定的真理标准。而苏格拉底—柏拉图主张知识是靠理性求得真理，能使人辨别正确与错误，有客观的真理标准，能引导人从善，合乎正义。

雅典演说家、修辞学家伊索克拉底（公元前436—前338）制定了新的修辞学概念，将它看作是探求高尚旨题的确切表述的文化研究，从而将修辞学看作类似实用哲学，是训练公民身分的最好形式，但他的旨趣集中于政治演说。

作为一门真正的修辞学学科是由亚里士多德确立起来的，他将修辞学和诗学一起列入创制学科，目的在于训练演说家。以他的哲学和科学方法来探索演说的论证方法与创作原则，在他的《修辞学》中开头就揭示“修辞术是论辩术的对应物”[3]。意指修辞学是一种技艺，它与论辩术相似而不完全相同。智者将修辞学定义为：“说服的技巧”。所谓“技巧”，实际上是指诈术。亚里士多德否认这种观点，给修辞学下了一个新的定义：“一种

---

① 柏拉图：《斐德罗篇》，266E。柏拉图这里正是批评拜占庭的塞奥多洛的“咬文嚼字”，提出所谓“高论”、“陈述”和“证据”、“证明”、“近理”、“引证”、“佐证”等僵硬的规则。

② 柏拉图：《高尔吉亚篇》，462。

③ 亚里士多德：《修辞学》，1354a1。

能在任何一个问题上找出可能的说服方式的功能。"[1] 这里所讲的"说服方式"，意指言之成理、合乎逻辑的论证方式。他进而指出，修辞学是有用的，可以使真理和正义获得胜利。如果判决不当，那是由于演说者不懂修辞学的原故，修辞技艺的功能就在于找出成败的原因。进而谴责智者滥用修辞学，使之成为"诡辩者"的不是他们的能力，而是他们的意图：故意混淆黑白，颠倒是非。[2]

亚里士多德是科学的修辞学的创始人，提出了一系列有深远意义的原则。他对修辞学的最大的贡献是指出演说者应当尊重事实与真理，论证要言之成理和合乎逻辑。即便对文艺理论，也作出了一系列值得注意的贡献。第一，亚里士多德认为艺术不着眼于个别事物，而着眼于某一类事物。[3] 即《诗学》第九章中所说的着眼于有普遍性的事物。第二，艺术具有认识和审美的作用。亚里士多德认为求知和好奇是使人愉快的事，因此如绘画、雕塑、诗等一切模仿得很好的作品，也必然是使人愉快的。即使所模仿的对象并不是使人愉快的，因为并不是对象本身给人以快感，而是欣赏者经过推论，认出"这就是那个事物"，从而有所认识；使人感到惊奇的事，如悲剧中的人物突然由顺境转入逆境，也是使人感到愉快的。[4]第三，对喜剧的解释。亚里士多德认为滑稽的事物，不论是人或言行，也必然是使人愉快的。[5] 第四，适度。亚里士多德认为，各种手法的应用都要

---

① 亚里士多德：《修辞学》，1355b26—27。

② 亚里士多德：《修辞学》，1355b16—22。

③ 亚里士多德：《修辞学》，第1卷第2章第7节。

④ 亚里士多德：《修辞学》，第1卷第11章第6节。

⑤ 亚里士多德：《修辞学》，第2卷第11章第8节。

求其适度，而且应当遮掩起来。此外，他首先建立有关风格的新理论：第一，风格的美在于明晰而适合；第二，散文应当有节奏；第三，散文应采用普通词和隐喻词；第四，散文应当采用环形句。以上这些理论，为修辞学的建立和发展奠定了基础。[①]

以后修辞学曾一度衰落，直到公元前二世纪中叶，忒姆诺斯的赫尔曼戈拉（鼎盛年约公元前150）撰写六卷本的《修辞学艺术》，重新恢复了由亚细亚学派轻视的、哲学家们所谴责的修辞学理论。受到其影响的著名代表有帕加马的阿波罗多洛（约公元前104—前22）和迦达拉的塞奥多洛（鼎盛年约公元前33）。阿波罗多洛认为修辞学是一门科学，具有固定不变的规则，倾向于维护修辞中的严格的规则，致力于寻求对生活中一切场合都适用的一般的东西。朗吉弩斯在《论崇高》中，一开头就批评的那个出自西西里卡拉克特的凯齐留斯，就是在理论上追随阿波罗多洛的。而塞奥多洛则反对死抱住规则不放，认为修辞学是一门技艺，提倡要有比较自由的方法，要考虑到修辞学是否对文学艺术（技艺）有用；提倡具有比较广泛的旨趣，进而使技术性的教育或训练服从审美领域的文艺批评理论。相比较而言，以塞奥多洛为代表的有关修辞学和文艺批评理论，较之阿波罗多洛更其接近亚里士多德的观点和理论。而凯齐留斯是追随阿波罗多洛的，朗吉弩斯是追随塞奥多洛的。[②]

我们这里讨论的《论崇高》的托名的作者朗吉弩斯，除了

---

① 详见罗念生为他所译的《修辞学》所写的“导言”，第1—19页。

② 这里的叙述，主要依据《牛津古典辞典》下列有关词条：Greek Rhetoric，Lcatin Rhetoric，Literary Criticism in Antiquity，Theodorus of Gadara，Apollodorus of Pergamum，Longinus，Cecilius of Calacte 等。

这部《论崇高》外，尚写有讨论音律的“两篇论文”[1]，以及专门讨论“天赋的文艺才能”的《论色诺芬》。这些用希腊文撰写的论文都已佚失。为批评凯齐留斯而撰写的《论崇高》具有明确的目的，除了阐明有关“崇高”的主题外，更重要的是要阐明所使用的方法：“我们要凭甚么方法来达到目的，仅仅举出众多成千例子来阐明崇高的性质是无济于事的，关键在于阐明关于我们如何修养，使我们的性情达到崇高的境界。”[2]实质上，朗吉弩斯在这篇论文中所阐述的远远超出他在开头开宗明义所提出的问题。

从这篇论文中可以得悉，朗吉弩斯具有极为广博的知识，除了文学外，还涉及到音乐和雕塑，指名提到的希腊罗马作家就有五十余位，几乎包括到自荷马、埃斯库罗斯、柏拉图等所有重要希腊语写作的作者，还提到以西塞罗为代表的拉丁语作者，甚至还提到和引证了《旧约·创世记》，即涉及到希伯来文学。其知识的广博和分析的深刻，是自亚里士多德以来无与伦比的。正像阿特金斯所指出的那样：成功地深入洞察文学的本质，揭开了批评的可能性的新世界，清晰地理解到了一切伟大文学的想象的和动人的效果，成功地抓住希腊艺术的精神。加之，由于他对原理的把握，他的范围广阔的审美情趣，他的富有感染力的热情，以及他对文学和文学批评本身的启发性的评论，朗吉弩斯对文艺批评不只是作出了鼓舞人心的研究，而且还对文学艺术的鉴赏制定了最强有力的工具。[3] 以致学者们将这部著

---

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第39章第1节。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第1章第1节。

③ 见《牛津古典辞典》，阿特金斯所写“古代文学批评”词条。

作和亚里士多德的《诗学》相提并论："《论崇高》同亚里士多德的《诗学》，一起奠定了把文学艺术看作是人的精神和审美活动的结果这种看法的基础。"①

直到法国新古典主义代表人物布瓦洛1674年翻译出版了这部著作，才引起人们的高度重视。布瓦洛在其为《论崇高》这部译本所写的序言中，高度评价了这部著作，并为它进行了宣传，成为布瓦洛在同一年出版的《诗的艺术》一书的别开生面的补充。布瓦洛在晚年又回到了这部著作上来。1694年写了《谈朗吉弩斯引起的沉思》（或译为《朗吉弩斯〈论崇高〉读后感》），征引朗吉弩斯的权威意见，在当时进行的古今之争中批驳了沙尔·彼罗对荷马等古代作家的攻击。1710年，布瓦洛又起来反对列克勒克对朗吉弩斯的攻击，而且根据后者所提出的崇高的标准，为与自己同时代的高乃依和拉辛进行了辩护。

欧洲古典主义的伟大作家如弥尔顿、蒲柏、温克尔曼和德莱等都受到朗吉弩斯的影响。后来还影响了柏克、康德和席勒等。

遗憾的是，西方的美学史作者们往往对朗吉弩斯缺乏全面的评价。鲍桑葵更多地把这部著作看作是文艺批评性质的："作者的真正优点在于他的文学性的判断和他所选择的例证。"认为它"从哲学上说多么不完备"的同时，也指出它"给经验在美的范围内所揭示出的范畴，又增添了一个新的范畴，而关于崇高理论所以在近代思辨中起着极其重要的作用，大概也应归因

① 纳霍夫：《古代美学的一部杰作——朗加纳斯的论文〈论崇高〉》，见《西欧美学史论集》第195页。

于这部著作”[1]。由此可见，鲍桑葵对《论崇高》这部著作的评价是自相矛盾的，既认为它在哲学上价值不高，但又认为它提出了“崇高”这个新范畴，在近代思辨中起着极其重要的作用。吉尔伯特等对朗吉弩斯的讨论是简略的，依然认为他主要是文艺批评家：“与其说他属于哲学家之列，不如说他属于划时代的文艺批评家之列。”更其令人难以接受的是，吉尔伯特等几乎否定了这部著作的理论价值：朗吉弩斯“他的论著似乎是激情的产物，因为文中所表达的观点，并未构成一个合理的体系”[2]。克罗齐在他的《美学的历史》中连提都没有提到他。波兰美学家塔塔科维兹在他的《古代美学》中，并未专门讨论朗吉弩斯，只是在全书的总结中，将他和斐勒德玛、西塞罗、维脱鲁维（约公元前一世纪）、塞涅卡等放在一起评价：公元前二世纪的“两个世纪之后，雅典和罗马依然有许多学者专心致力于美学研究，并取得很大成功”[3]。

倒是中国以朱光潜为代表的学者们，不仅比较系统地讨论了朗吉弩斯的思想，而且高度评价了他在美学思想史上的崇高地位，肯定他“比贺拉斯前进了一大步。……文艺的强烈效果，普遍的标准以及作为一个审美范畴的崇高也都是首次明确地提出来的”。重申德莱顿的评价，朗吉弩斯是亚里士多德以后最大的希腊批评家，“这个估价不是过分的”[4]。

---

① 鲍桑葵：《美学史》，第140—141页。

② 吉尔伯特等：《美学史》，第139页。

③ 塔塔科维兹：《古代美学》，第332页。

④ 朱光潜：《美学史》，上卷第99—100页。

第二节 崇高是美学最高范畴

朗吉弩斯在《论崇高》中，确是第一次明确地将“崇高”作为一个审美范畴提出来的，而且是作为取代“美”为最高审美范畴提出来的。

《论崇高》的希腊语原文是 Peri Hupsous。希腊语 Hupsous (Hupsos) 原意指“高”或“上升至某种高度”。可能是由埃斯库罗斯在《阿伽门农》这部悲剧中率先使用的。当克吕泰涅斯特拉伙同情夫将自特洛伊战争中得胜归来的丈夫阿伽门农谋杀后，为自己厚颜无耻地辩护时讲到：

> 刚才我说了许多话来适应场合，现在说相反的话也不会使我感觉羞耻；否则一个向伪装朋友的仇敌报复的人，怎能把死亡的罗网挂得高高的 (hupsos)。[1]

此词以后逐渐演变为具有诸如此类的抽象的含义：绝顶、最高级位、极点、极度、顶峰、极致等。如托名亚里士多德的，实质上是公元一世纪前后的作品《论宇宙》中，讲到波斯帝国国王大流士等穷极奢侈时就使用到这种含义：“康布塞斯、塞尔塞斯、大流士就是以极度的排场 (the ufmost state) 和豪华而富丽堂皇地安排了壮观的府邸。”[2] 但是，作为最高的审美范畴意

① 埃斯库罗斯：《阿伽门农》，第 1372—1376 行。

② 亚里士多德 (?)：《论宇宙》，398a12—14。

义上的“崇高”则是朗吉弩斯率先使用的。

人们指责朗吉弩斯未曾给“崇高”这个范畴下一个明确的定义，实质上从逻辑上来讲，也难以给最普遍最高的概念范畴下定义的。因为定义项是由被定义概念的邻近的属概念和表示被定义概念种差的概念所组成，它的公式是：被定义项＝种差＋属。例如为“人”这个概念下定义，先找出“人”的属概念是“动物”，然后确定“人”与属概念“动物”之下的其他并列的种概念在内涵上的差别，即种差。“人”的种差是“能够制造生产工具”。因此，“人”的定义便是：“人是能够制造生产工具的动物。”既然这样，由于“崇高”是最高最普遍的范畴，所以不可能再找到“崇高”所从属的那个属概念，也就谈不到种差问题。所以是难以给“崇高”下定义的。同样道理，“美”、“理念”、“存在”、“物质”等在各自学科领域里都是最高范畴，因此都难以下明确的定义，如柏拉图讲了那么多有关“理念”的理论和论证，但他始终不能给“理念”下一个明确的定义，只能对它进行种种描述。所以难怪人们批评柏拉图的“理念”是空洞、抽象而毫无内容的。由此可见，不能因为朗吉弩斯未曾给“崇高”下过明确的定义，从而贬低其在理论上的贡献和价值。

尽管朗吉弩斯未曾给“崇高”下过明确的定义，但它并不是像柏拉图所讨论的理念或美理念那样是空洞的、抽象的、缺乏内容的，而是有丰富内容的。他所讲的崇高，其涵义比现代意义上的崇高概念更为广泛，意指：“伟大”、“雄伟”、“壮丽”、“尊严”、“高远”、“高雅”、“古雅”、“遒劲”、“文雅”、“风雅”等。也就是说，它既有刚性美，又有柔性美的含义，既有审美，又有伦理道德和政治上的含义，泛指社会政治伦理、自然界和精神世界的崇高。

所以说“崇高”是最高的、最普遍的审美范畴，这是由于

朗吉弩斯的研究并没有局限于文学，还包括到音乐和雕塑。

首先，当然主要是与文学有关的，而且不仅限于某一种文学体裁。它所涉及的材料，包括到史诗（荷马）、抒情诗（萨福）、悲剧（埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯）、历史（希罗多德等）、雄辩（德摩斯梯尼），以及柏拉图和西塞罗的哲学理论文章。他的“崇高”观，很大程度上是从各种文学体裁及其有代表性的作品中概括和总结出来的共性、共同点。

其次，与音乐、雕塑等文艺形式有关。朗吉弩斯在就文学与音乐的审美特征进行比较时指出：音乐和文学都能引起“狂喜”（亦译为“迷狂”），使人进入狂喜状态。但就崇高而言，音乐就不如文学。认为，音乐本身是毫无意义，它仅能诉诸人们的感情，诉诸人的官能感觉；文学则除了崇高的感情外，还有崇高的思想和崇高的想象，所以它不仅能诉诸人们的感情，还能诉诸人们的理性。朗吉弩斯这里对音乐的观点是片面的，但是值得注意的是，他通过各种文艺形式的比较，揭示“崇高”这个审美范畴，既与感情、感性有关，又与理性有关，即与整个人类的精神世界有关。

再次，与伦理道德政治有关。朗吉弩斯在讨论到崇高风格的五个真正的源泉时，讲到第一、二两种是思想和感情，那是与作者的人格有关的，这就不仅与审美有关，而且与伦理道德政治有关。在他看来，人格与风格两者不仅不是相脱离、相背离，而是辩证的统一。作者必须有伟大的人格才能有伟大的风格，伟大的风格是伟大的人格在语言上的反映。正像人们认为的：“文如其人”或“风格即人格”。而人格就与人的伦理道德政治观点和行为有关：

> 我们说，一个真正的演讲家，绝不应有卑鄙龌龊的心灵。因为，一个终生墨守着狭隘的、奴从的思想和习惯的人，决不可能说出令人击节称赏和永垂不朽的言词。①

他在最后第四十四章，以极其曲折的语言讲到文学和文学家的才华和政治制度密切有关，只有民主制度才有利于培育作者的智力和高尚的人格。②

此外，高度重视客观自然界的崇高。他在第三十五章专门讨论崇高的境界时，高度肯定和颂扬了森罗万象的宇宙和浩淼无垠的汪洋大海的作为刚性美的种种客观的崇高境界。

由此可见，朗吉弩斯所提出的这个“崇高”范畴，决不局限文学风格的范围，是他从各种文艺形式、伦理道德政治和客观自然中高度概括而得出那种崇高之所以为崇高的那种共性，其中涉及到一系列的美学问题。就这部著作而言，直接与美和美感有关的论述并不多，但都是美和美感等美学中的重要问题，置在他认为更高更有普遍意义的“崇高”范畴下来进行讨论和阐述的，他以“崇高”范畴来解释和区分刚性美和柔性美，以“崇高”范畴来沟通自然美和艺术美。也就是说，朗吉弩斯是以“崇高”范畴为最高标准去评价美丑和美感等美学中的一系列重大问题。所以，《论崇高》不仅是传统意义上的文艺批评理论著作，而且还是广义的美学著作。我们作出这样的评价，仅就其自身内容的涵盖领域而言，并不意味着要以“崇高”范畴来取代“美”范畴而重新构筑美学体系，重新评价古代美学。所以

---

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第9章第3节。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第44章第2节。

应该承认，正是这部著作及其一系列理论观点和概念范畴的提出和论证，极大地丰富了古代的美学思想，继亚里士多德之后把古代美学的发展推向一个新阶段。

第三节 崇高的原理

朗吉弩斯在第八章中明确指出，“崇高”来自五个源泉，也就是说，“崇高”是由以下五种因素构成的：

> 崇高的风格，可以说，有五个真正的源泉，而天赋的文艺才能仿佛是这五者的共同基础，没有它就一事无成。第一而且首要的是能作庄严伟大的思想，我在《论色诺芬》一文中已有所论述了。第二是具有慷慨激昂的热情。这两个崇高因素主要是依赖天赋的。其余三者则来自技巧。第三是构想辞格的藻饰，藻饰有两种：思想的藻饰和语言的藻饰。此外，是使用高雅的措词，这又可以分为用词的选择，象喻的词采和声喻的词采。第五个崇高因素包括上述四者，就是尊严和高雅的结构。[①]

前两者思想和感情是属于作者主体的人格问题，后三者藻饰、措词、结构属于语言风格问题。就《论崇高》的内容来看，主要是具体讨论这五种源泉或五种因素，而且主要是从文艺批评的

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第8章第1节。

意义上来进行讨论的；我们则从美学理论上来探讨这部著作，所以从崇高的主体（思想、感情、想象）、崇高的客体和结构的有机整体统一性三方面来讨论崇高的来源或构成因素。正是这三者导致达到崇高的境界。

一　崇高的主观思想源泉

朗吉弩斯在讨论到崇高的境界所以形成或产生时，比较重视作者的主观因素，具体说来是指思想、感情和想象，只有作者这个创作主体具备了崇高的思想、崇高的感情和崇高的想象，才构成作者这个创作主体拥有伟大的人格，才能创作出崇高的伟大的作品。人们鉴赏某种作品，只有体现由伟大人格赖以构成的崇高的思想、感情、想象时，才是伟大的崇高的作品。

（一）　庄严伟大的思想

这是构成崇高的第一个因素，“较其余的因素更为重要”。意指“崇高的天才”，其具体的含义就是指“能作庄严伟大的思想”，相当于“高尚的灵感”[①]。它作为崇高的来源是绝对必要的。

“思想”的希腊语 noesis，意指“理性”，是指理性的知识或理性的认知活动。

朗吉弩斯通过引证柏拉图在《国家篇》中的有关论述来阐明他的观点。柏拉图在讨论到什么是真正的纯粹的快乐时讲到，追求饮食男女一类的感性的快乐（快感）是低级的不真实的，追求理智的快乐，追求真理、智慧等理性的快乐才是高尚

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第 9 章第 1 节。

的真实的：

> 凡是没有智慧和美德的经验的人，往往宴饮作乐，醉生梦死，仿佛每况愈下，竟然终生流连忘返；他们永不能仰视真理，永不能高瞻远瞩，永不能尝到持久的、纯粹的快乐，就像一群牲口，总是低头俯视，眼睛朝着地面，朝着食桌，饱食终日，脑满肠肥，为了贪图饱餐，用蹄相踢，用铁角相触，因为贪得无厌，互相残杀。[1]

也就是说，只有“仰视真理”、“高瞻远瞩”的人，即拥有理性和追求理性的人，凭借理性进行思考的人，才能尝到持久的纯粹的快乐，才能拥有崇高的人格。只有这样，才能写出具备崇高风格的作品来。崇高的风格取决于崇高的人格，因为“崇高的风格是一颗伟大心灵的回声”。

朗吉弩斯强调只有热衷于“仰视真理”、“高瞻远瞩”，才是“崇高的天才”，才“能作庄严伟大的思想”。这也就是人和作品、人格和风格、思想性和艺术性的统一。这种观点，是朗吉弩斯的整个美学思想、文艺批评理论的核心。对他来讲，崇高的人格和“能作庄严伟大的思想”是同一回事。具备崇高人格的人，既拥有理性，又能运用理性。

所谓“能作庄严伟大的思想”，即崇高的人格，具体讲就是拥有旷达的感情和远大的思想，反之，卑鄙龌龊的心灵决不能写出具有崇高风格的作品来的：

---

[1] 柏拉图：《国家篇》，586A。基本上是引证原文，但略有删节。

雄伟的风格乃是重大的思想的自然结果，崇高的谈吐往往出自胸襟旷达志气远大的人。[1]

崇高的风格来自崇高的思想，而崇高的思想则来自天赋和后天的培养。首先，“主要是依赖天赋”[2]。其次，后天的学习和培养。他在第八章中强调“主要是依赖天赋”，接着在第九章中称之为第一个因素，虽然同时又提到后天的培养：

既然第一个因素，我指崇高的天才[3]较其余的因素更为重要。所以，虽然这是天生而非学来的能力，我们也要努力陶冶我们的性情，使之达到高远的意境，仿佛使之孕育着高尚的灵感。[4]

他不仅认为天才是构成崇高思想、崇高人格的第一个因素，而且进而认为天才是构成崇高的五个源泉的共同基础：“崇高的风格，可以说，有五个真正的源泉，而天赋的文艺才能仿佛是这五者的共同基础。”[5]即便这样，他依然重视后天的培养，“要努力陶冶我们的性情”，尤其重视借鉴古人，向古代拥有崇高风格和崇高思想的伟大作家们学习：

---

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第9章第3节。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第8章第1节。

③ 结合第八章中讨论崇高的五个源泉，这里所讲的“崇高的天才”，具体是指“能作庄严伟大的思想”。

④ 朗吉弩斯：《论崇高》，第9章第1节。

⑤ 朗吉弩斯：《论崇高》，第8章第1节。

> 还有另一条引向崇高境界的道路。这条是甚么和怎样的道路呢？就是模仿古代伟大散文家和诗人们，并且同他们竞赛。朋友，让我们咬紧牙关，努力达到这个目的吧。①

并列举后世许多人都是通过这种途径而成为伟大作家的。德尔斐的女祭司走近三脚祭坛，从而孕育神力，在灵感的感召下立刻宣述神谕。所以从古代作家的伟大精神中有一股潜流注入慕古者的心灵中，从而使慕古者受到感召，这样“即令不大能有灵感的人也会因别人的伟大精神而同享得灵感”②。希罗多德由于借鉴荷马而“最富于荷马精神”。公元前七世时的两位诗人斯提西科洛斯和阿哥罗科斯，由于借鉴荷马而被誉为“抒情的荷马”，或被认为堪与荷马媲美。尤其出类拔萃的是柏拉图，他引导荷马那源泉的无数小溪流入他自己的文章里，以致阿谟尼乌（约公元前二世纪）要专门写一部著作《柏拉图得益于荷马》来讨论这个问题。否则柏拉图决不能在他的哲学园地里百花齐放，也不可能同荷马一起踯躅于诗歌和词藻的幽林。并强调这种借鉴并非是剽窃，而是一种学习：“这正如从美的性格，从雕像和艺术作品，吸取印象罢了。”③朗吉弩斯这里强调的是“借鉴”而不是照抄照搬，而且还主张在借鉴古人的同时，还要与古人进行竞争、竞赛。柏拉图正是在借鉴荷马的同时又与荷马展开竞

---

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第13章第2节。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第13章第2节。

③ 朗吉弩斯：《论崇高》，第13章第4节。

争，“全心全意要与荷马竞夺锦标”[1]，从而获得辉煌成就。正像赫西俄德所说的那样，“竞争对于凡夫是有好处的”。胜利的桂冠是美好的，荣誉的报酬是值得争取的，即便在竞争中败于古人之手也并非是耻辱。

（二）慷慨激昂的热情

慷慨激昂的热情，即崇高的感情，是构成崇高风格或崇高人格的第二个源泉，否则是不可能创作出伟大的震撼人心的作品来的。他在现存《论崇高》最后第四十四节探讨当世时认为：“举世茫茫，众生芸芸，唯独无伟大的文学”。朗吉弩斯归因于人们热衷追求财富和享乐，缺乏热情：

> 今日的人心所以耗损殆尽，全是由于心灵的冷漠，除了少数人外，大家都在冷漠中虚度一生，既不奋发有为，又无雄心壮志，除非是为了博人赞美和追求享乐，但永不是出于热情的和高尚的动机造福世人。[2]

由此可见，具备与否崇高的感情，与作者的人格和能否创作出伟大的作品，关系至为密切。因为，只有作家或演说家自己具备磅礴的热情，并把它灌注到作品中去，这种作品才能感染读

---

① 柏拉图同荷马、希罗多德、德摩斯提尼一起，是朗吉弩斯指名提到最多的作者。但更多是将柏拉图看作是文学家而不是哲学家，这里讲他在哲学上也得益于荷马，似乎是缺乏充分根据的。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第44章第11节。现存该著作并无专门讨论“热情”这构成崇高人格的第二个源泉的篇章，根据有关学者们的考释，认为第六篇第四十四节开始是专门讨论这个问题的，但除了第四十四节外都已佚失。

者或听众，使之达到神驰魂飞的狂喜状态：

> 文章，它既是语言的谐律，而这种语言是天赋予人的，不但能达到人的耳朵，而且能打动人的心灵，激发了各式各样的词藻、思想、行为、美饰、曲调，这一切都是我们生而具有的或培养而成的。同时，凭借其声音的混合与变化，把说者的感情灌输到旁听者的心中，引起听众的同感，而且凭借词句的组织，建立一个雄伟的结构——凭借这些方法，它不就能把我们迷住，往往立刻驱使我们向往于一切壮丽的、尊严的、崇高的事物和它们所包罗的万象，从而完全支配着我们的心情吗？①

由此可见，先有作者、演说者自身具备崇高的感情，即慷慨激昂的感情，通过雄伟的结构传达给读者或听众，才能引起读者或听众的共鸣。所谓“慷慨激昂的热情”，也就是恰到好处的真情，并以此谴责凯齐留斯对此缺乏足够的认识：

> 如果说凯齐留斯从未想到热情有助于崇高，所以只字不提，认为是无足道者，那末他就铸成大错了。我大胆地说：有助于风格之雄浑者，莫如恰到好处的真情。它仿佛呼出迷狂的气息和神圣的灵感，而感发了你的语言。②

这种“恰到好处的真情”的原则，也就是古典主义所提倡和坚

---

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第39章第3节。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第8章第2节。

持的原则，强调要求感情的使用，要吻合时间、场合、机会、群众等等条件，否则不会引起听众或读者们的共鸣："说者即使心荡神驰，听者却无动于中。"

这种"恰到好处的真情"，即崇高的感情，不仅能引起读者和听众的共鸣，并且能使他们达到或进入"狂喜"（"迷狂"）状态：

> 天才不仅在于能说服听众，且亦在于使人心荡神驰。凡是使人惊叹的篇章总是有感染力的，往往胜于说服和动听。因为信与不信，权在于我，而此等篇章却有不可抗拒的魅力，能征服听众的心灵。[1]

这里所讲的"心荡神驰"，也就是"神魂飞驰"，大喜若狂的"迷狂"（"狂喜"）状态。它是创作和鉴赏文艺所能达到的最高境界，不仅文学而且音乐也能达到这种境界。相比较而言，贺拉斯比较强调文艺的创作和鉴赏中的理性、思想的作用，而朗吉弩斯除了肯定作为崇高的第一源泉"能作庄严伟大的思想"外，似乎更其重视作为崇高的第二源泉"具有慷慨激昂的热情"。也正因为这样，人们认为是他由现实主义转向浪漫主义，是他超越贺拉斯粗浅的现实主义倾向的标志之一。

（三）　创造性的想象

朗吉弩斯认为构成创作活动的第三种心理活动是崇高的想象，它在创作崇高风格作品中具有举足轻重的作用："风格的庄严、雄浑、遒劲，年轻人啊，多半是依赖想象产生的。有人称

---

[1] 朗吉弩斯：《论崇高》，第1章第4节

之为心象。"[1] 想象意指："即当你在灵感和热情感发之下，仿佛目睹你所描述的事物，而且使它呈现在听众的眼前。"[2]这种对想象的理解，是与传统见解一致的。但它具体体现在演说和诗歌中则是不一样的，在演说中雄辩是为了使观念明晰，在诗歌中则以使人惊心动魄为目的。但它们在力求激发和达到激情上则是共同的。想象和前面讲到的"慷慨激昂的热情"（即感情）间的关系至为密切，热情能激发诗人的想象力，而诗人和演说家则凭想象来激发读者或听众的感情。因此，想象是沟通诗人、演说家和读者、听众之间感情的主要手段，所以，想象力是诗人、演说家和读者、听众的共同需要，只有这样，双方才能沟通和达到共鸣。

想象或想象力是属于主体（如诗人或演说家）的一种心理活动。它有两类：第一类是简单的重复意义上再现的想象，无所改变地再现的仍是从前所认知的事物的形象，那是没有多大价值的；第二类是创造性地再现的想象，才是真正的想象。它既不是诗人先验地拥有的，也不是从头脑中凭空构筑出来的，而是诗人在以往通过实践获得的对客观事物的认识，凭借其主观能动性再创造的新的形象，使之呈现于读者面前，所以这类想象是创造性的再现。

上面所讨论的"能作庄严伟大的思想"（崇高的思想）、"慷慨激昂的热情"（崇高的感情）、创造性地再现的想象，讲的是创作主体（诗人或演说家）的心理活动所具备的功能。尽管朗吉弩斯强调其中前两者是天赋的，但也不因此而是先验的。所谓天赋的，指的是主体拥有理性认识和感性认识以及想象力，联

①② 朗吉弩斯：《论崇高》，第15章第1节。

系前面讨论到柏拉图时提到的，指的不是主体先验地凭空地就拥有现成的理性知识和感性知识，即主体的心灵不是知识内容的承担者，而指的是主体的心灵是知识能力的承担者，即主体拥有进行理性思考、感性认识活动和创造性重构新的形象的那种能力。正像人们经常说的，动物拥有感性认识的能力，唯独人才拥有理性。这是人类在千百万年的实践中才培育起来的认识能力，所以这里朗吉弩斯讲到它们是“天赋的文艺才能”，决不是一种唯心主义的观点。这点，他在解释想象时阐明得再为清楚不过的了。再现的想象不是凭空出现的，不是诗人凭空捏造、杜撰出来的，而是指：“当你在灵感和热情感发之下仿佛目睹你所描述的事物，而使它呈现在听众的眼前。”[①]也就是说，运用想象力创造性地再现新的形象，是要以存在在先的“仿佛目睹你所描述的事物”为前提的。朗吉弩斯不只一次讲到“灵感”，但这不是柏拉图所讲的那种“神灵凭附”，在整部著作中从未出现过“神灵凭附”一类概念，他所讲的“灵感”，指的是“热情感发”一类的高度亢奋的精神状态。

这点，在进一步探讨他的有关崇高风格的客观源泉时就更为清楚了。

二　崇高的客观源泉

思想、感情和想象是构成崇高风格的源泉，但这仅仅是构成创作主体创造伟大的崇高风格作品的可能性，创作主体具有进行创作伟大崇高风格的能力而已，凭此不能凭空进行创作伟大

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第15章第1节。

崇高风格的作品。这种可能性要成为现实性，只有凭借来自客观世界的具有崇高风格的事物，即来自客观的崇高境界：

> 你试环视你四周的生活，看见万物的丰富、雄伟、美丽是多么惊人，你便立刻明白人生的目的究竟何在。所以，在本能的指导下，我们决不会赞叹小小的溪流，哪怕它们是多么清澈而且有用，我们要赞叹尼罗河、多瑙河、莱茵河，甚或海洋。我们自己点燃的烬火虽然永远保持它那明亮的光辉，我们却不会惊叹它甚于惊叹天上的星光，尽管它们常常是黯然无光的，我们也不会认为它埃特纳火山口更值得赞叹，火山在爆发时从地底抛出巨石和整个山丘，有时候还流下大地所产生的净火的河流。关于这一切，我只须说，有用的和必需的东西在人看来并非难得，唯有非常的事物才往往引起我们的惊叹。[①]

这里所讲到的相当于刚性美的尼罗河、多瑙河、莱茵河、海洋体现为雄伟意义上的崇高，相当于柔性美的清澈的小溪流体现为美丽意义上的崇高，都是客观存在的，是不随作为创作主体的诗人的意识到与否而存在在那里。只有当它们激发起诗人的“慷慨激昂的热情”，从而才能“作庄严伟大的思想”，凭借创造性的想象，使用种种修辞技巧，才能写出具有崇高风格的诗篇，引起读者的共鸣达到“狂喜”的境界。没有客观存在的崇高境界，诗人仅仅凭借其天赋的思想、感情、想象能力是无从创作出崇高风格的诗篇来的。但要是不像荷马等那样伟大的诗人具备崇高的思想、

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第35章第4—5节。

感情和想象力，也不可能因此而写出不朽的诗篇。千百万人和荷马等一样面对着客观地存在着的诸如此类的崇高境界，却熟视无睹，无动于衷。

文学艺术归根结蒂总是现实的反映，作为语言艺术的文学，它以语言文字为媒介和手段塑造艺术形象，反映现实生活，表现人们的精神世界，通过审美的方式发挥其多方面的社会作用。自然界中既然客观地存在刚性美和柔性美意义上的崇高境界，诗人凝神观照自然，从自然中得到启示，才能写出具有崇高境界的作品。

尽管朗吉弩斯没有用哲学的语言来论述文学和现实之间的关系，但确是意识到这种关系的存在，诗人在凝神观照自然时，彼此还存着互动的关系，诗人们不是千篇一律地去反映去表现客观地存在着的崇高境界，而是各有其主观能动作用的，这就与诗人各自不同的崇高人格密切相关。讲到三个诗人面对的是同样雄浑的惊涛骇浪，但由于各自人格境界的不同，写出不同风格的作品。朗吉弩斯认为普洛孔纳苏的阿里斯忒亚斯，将海景写得“瑰丽如花”：

还有一件事使我们的心充满惊惶：
有些人住在远离陆地的沧海中央，
他们是可怜的人，劳苦得令人哀伤；
他们眼睛盯住星光，心灵寄托海上，
常常举起祈求的双手向神灵祷告，
心灵的深处也动荡得惊涛骇浪。

朗吉弩斯认为这样的写法“与其是惊心动魄，毋宁是瑰丽如花”①。而荷马则写得“惊心动魄”：②

他扑上去，宛若巨浪打在一艘快船上，
在浓云之下狂风掀起了惊涛骇浪，
浪花把船淹没了，可怕的飙风若狂
在船帆上怒吼，舟子发抖，因为惊慌，
出于毁灭之下的逃生是十分勉强。

而西西里苏利的阿拉图斯（约公元前315—前240/239）则写得“玲珑雅致”：

幸赖一片小板免于灭亡。

朗吉弩斯认为阿拉图斯这位诗人，限制了这场惊险，“使它显得玲珑雅致”，说“一片小板打退了灭亡。”小板竟然打退灭亡，反之，荷马并不把惊险限于一时，他描写舟子不断地处于毁灭的边缘，一浪接着一浪打来。②

阿里斯忒亚斯、荷马、阿拉图斯所描写的暴风巨浪是客观存在的，他们要是没有亲身经历过就不可能写得如此生动，但由于三人有不同的崇高人格，不同的思想、感情、想象力，所以分别写得“瑰丽如花”、“惊心动魄”、“玲珑雅致”，在风格的崇高上显示出明显的区别。这正如人们所说的“文如其人”，或“风格即人格”。

①② 朗吉弩斯：《论崇高》，第10章第4—6节。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第10章第4—6节。

三　崇高风格结构的有机整体性

具有特定崇高人格的主体(如诗人),面对特定的客观事物(客体),要写出具有崇高风格的诗篇时,并非凭刻板地摹写客观事物就能奏效的,这就与题材的选择和组织密切相关,即与文章的结构有关。朗吉弩斯强调在结构上的有机整体性:

> 使文章达到崇高的诸因素中,最主要的因素莫如各部分彼此配合的结构。正如在人体,没有一个部分可以分离开其他部分而独自有其价值的。但是所有部分彼此配合则构成了一个尽善尽美的有机体。同样,假如雄伟的成分彼此分离,各散东西,崇高感也就烟消云散,但是假如它们结合成一体,并且以调和的音律予以约束,这样形成了一个圆满的环,便产生美妙的声音。

朗吉弩斯并没有紧接着指名提出谁是这种尽善尽美的有机体结构的代表人物,统观整部著作,似乎唯独荷马、柏拉图和德摩斯梯尼达到了这种崇高意境,他对这三个人是最为推崇不过的,那是只有崇高人格和崇高风格都达到极点的作者,才能达到这种最高意境。

朗吉弩斯进而指出,作为有机统一的整体,题材的选择和组织也是能够使风格显得崇高的重要因素,而不是把客观事物巨细无遗地全部写进到作品里去就能显示出崇高风格来的。这就需要在题材上有所选择和重新组织,他强调要抓住和表现本质的部分:

在一切事物里总有某些成分是它本质所固有的，所以，在我们看来，崇高的原因之一在于能够选择最适当的本质部分，而使之组成一个有机的整体。①

他认为在这方面，即题材的选择和选材的组织方面，古希腊女抒情诗人萨福（约公元前七世纪后期至前六世纪）堪为典范。萨福在描写恋爱狂的痛苦时，就是取材于现实中恋爱所带有的征候，其优点"在于她能选择和组织那些最主要最动人的征候"：

我觉得他宛若神明：
他坐在你面前倾听
你那充满蜜意的话，
你那惹人怜爱的笑声，——
这使得我的心
在胸中鼓动不停。
只要看你一眼，
我便说不出声，
我的舌头不灵。
一种微妙的火焰
立刻在我身上传遍，
我眼花，视而不见，
我耳鸣，听而不闻；
我的汗好像甘霖，

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第10章第1节。

我浑身抖颤；
我的脸比草还青，
我觉得我与死亡接近。

朗吉弩斯对萨福如此高超地选择最适当的本质成分，使之组成一个有机整体的崇高风格，予以高度的评价，认为她一起召唤灵魂、肉体、听觉、视觉、舌头、脸色，仿佛这一切都离开了她，从而不得不使人击节称赏。她感受到彼此矛盾的感觉，她发冷，发热，思想不清，如痴如狂，因为她生怕自己接近了死亡。她要表现的不是单一种感情，而是许多感情的相结合，实质上萨福这里写出了男女之间情爱的典型形象。尽管朗吉弩斯未曾明确使用相类似的概念，但在他下述的评论中是蕴含着这种观点的："所有钟情的男女都显出这些征候，而萨福的卓越的优点，我曾说过，在于她独能选择最动人的地方，而使之组成一个整体。"[①] 其他如荷马也同样如此。

朗吉弩斯进而指出，优异的结构甚至可以弥补作者崇高品赋方面的不足：

> 许多散文家和诗人，虽则没有崇高的品赋，甚至绝无雄伟的才华，而且多半使用一般的通俗的词儿，而这些词儿也没有什么不平凡的意义，可是单凭文章的结构和字句的调和，便产生尊严、卓越、不同凡响的形象。[②]

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第10章第2—3节。
② 朗吉弩斯：《论崇高》，第40章第1节。

例如，以模仿修昔底德的风格见长的西西里历史家斐利斯托斯（公元前435—前356）和喜剧诗人阿里斯托芬就是这样。即便悲剧诗人欧里庇得斯之所以是诗人，“与其说靠他的思想，毋宁是靠他的结构方法”[1]。他的悲剧著作《疯狂的赫拉克勒斯》中，有些诗行是极其通俗的，但是因为塑造得合乎比例，便显得崇高，表明风格对人格可以起到积极的反作用。此外，由于使用音律得当，就足以达到稳定的壮丽意境。

第四节 方法论

朗吉弩斯不仅提出了以崇高为最高核心范畴的美学—文学批评理论，而且还相应地运用了内容极为丰富和极有价值的方法。

一 归纳和亚里士多德

演绎法和归纳法是探讨理论问题常用的两种方法。所谓演绎法，意指运用一般原理来分析和说明特殊（或个别）对象或现象的思维方法。与演绎法相反的则是归纳法，意指从个别的或特殊的经验事实出发而概括得出一般性原理、原则的思维方法。

从总体上来讲，《论崇高》这部著作更多地使用了归纳法。吉尔伯特等在讨论到朗吉弩斯的美学观时，却因为他没有使用演绎法而贬低说：“朗吉弩斯未能从基本的原由中演绎出他的论题的本质，似乎只是提出了高尚风格的一系列特征，其中有些是有

---

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第40章第3—4节。

充分根据的，有的则几乎毫无道理。"[1] 作为方法论而言，归纳法和演绎法各有短长，相比较而言，演绎法往往易于导致到先验论。至于谴责他这部著作是激情的产物，那是有失公允的。朗吉弩斯是极其重视方法论的，他在这部著作一开始就开宗明义强调在学术研究中方法论的极端重要性。指出学术论文须有两个必要之点。首先是，作者要应当阐明探讨的主题，但方法更其重要："其次，而这点是更重要的，他必须指出，我们要凭甚么方法来达到目的。"朗吉弩斯本人也正是这样。至于批评他"未构成一个合理的体系"，则也未必尽善。这点，在本章第一节"继承和发展"部分已有所申述。

相比较而言，朗吉弩斯更多地使用了归纳法，在这点上他继承了亚里士多德在《诗学》中的传统，并不是先提出一系列原理、原则，然后循此演绎推论。而是根据文学、音乐、雕塑、伦理道德、政治领域以及自然界的大量个别经验事实，进行全面归纳综合而制定其美学—文学批评理论体系。这点，我们在第二节论证他将崇高看作是美学—文学批评中的最高范畴时，已经具体讨论过了。特别就文学而言，到他那时为止（甚至整个古代）还没有一个理论家像他那样，根据自荷马以来直到西塞罗等五十余个文学家的大量著作，其中甚至包括《圣经·旧约》，从大量个别的经验事实事例出发，归纳出以崇高为核心为最高范畴的美学—文学批评理论，而且他也并不是停留在就事论事，凭"激情"阐述他的观点，而是在经过归纳分析的基础上，制定了绪论、思想论、辞格论、措词论、结构论、感情论等完整的框架结构。就其主观意图专门讨论崇高风格而言，确已构成一个完整的体系，至于这个体

① 吉尔伯特等：《美学史》，第139页。

系"合理"与否则是可以讨论的。

如果要以有一整套本体论、认识论、方法论、伦理学、政治学体系来判别他能否进入"哲学家之列",那他显然是不够格的。甚至要想试图将他列入某一个学派也是困难的。即便就是像吉尔伯特等那样,认为朗吉弩斯不能进入"哲学家之列",但又认为他"是站在柏拉图一边,反对贬低柏拉图的凯齐留斯"[①],看来也是缺乏充分根据。试图将他的理论同前面第七章讨论到的柏拉图的有关理论相比较,在根本上几乎没有共同之点。至于像前苏联学者纳霍夫那样,抓住朗吉弩斯著作中个别文学色彩极为强烈的话语,将他归类入"斯多亚主义的神秘的唯心主义",或借他人之口认为朗吉弩斯是"柏拉图化的斯多亚派"[②],更其是缺乏根据的。就《论崇高》这部著作本身而言,很难将他归类进某个希腊、罗马哲学学派,但就其方法论上坚持归纳法,在美学—文学理论上遵循现实主义,那是比较接近写作《诗学》的亚里士多德的[③]。但又不尽然,朗吉弩斯的美学—文学理论,除了是现实主义的以外,又有浪漫主义的特色。朗吉弩斯之所以成为朗吉弩斯,之所以被认为伟大,也正在这里。

---

① 吉尔伯特:《美学史》,第138页。

② 《西欧美学史论集》,第191页。

③ 阿特金斯认为亚里士多德《诗学》中使用的是归纳法,见《牛津古典辞典》第507页。

二　比　　较

阿特金斯在讨论到公元前一世纪时著名修辞学家哈利卡纳苏的狄奥尼修时，认为他在文学批评中使用的是亚里士多德的归纳法以及历史比较法。[1] 将这种论断用到朗吉弩斯身上同样也是恰如其分的，除了上面已经讨论过的归纳法外，历史比较法同样也渗透在其美学—文学批判理论中。

首先是历史的比较。朗吉弩斯对《伊利亚特》和《奥德修纪》的分析可以说是一个典范。特别是近代以来，这两部史诗是否同一位诗人荷马的作品，一直是西方研究荷马的学者们热烈争论的问题。有人认为两部史诗在内容描写上有些不同，好像不是同一时代人的作品，也有人认为这两部史诗文字风格上相同之处大于不同之处。

这个问题，早在两千年前就引起了朗吉弩斯的注意，他将《奥德修纪》看作是《伊利亚特》的"跋诗"：

> 我认为，《伊利亚特》写于诗人才华的全盛时代，全篇生意蓬勃，富有戏剧性的动作，而《奥德修纪》则以叙事为主，这是暮年老境的征候。所以，在《奥德修纪》，你可以把荷马比拟落日，壮观犹存，但光华已逝了。因为他在这部史诗中再不能保持《伊利亚特》诗章所特有的那种调子，那永远不会流于平凡的崇高，那情节相继川流不息的

---

① 也许正因为这样，长期以来人们错误地认为《论崇高》是哈利卡纳苏的狄奥尼修的作品。

发展，那瞬息千变的政治生活的描写，那取材于现实生活的意象的丰富性，反之，宛若退潮的沧海回到它的境界，在周围崖岸中波平如镜，所以我们看到荷马的伟大才华的落潮，他逍遥于荒诞无稽的野火奇谈的领域了。①

也就是说这两部作品的风格截然不同，写作于晚年的《奥德修纪》表明诗人“显得‘江郎’才尽”，伟大的天才已经衰退，陷入老年人爱讲故事的习性。根据风格的演变和不同，来判定某个作家著作年代的先后，这种方法，人们至今仍是经常采用的。

其次是特征的比较。

朗吉弩斯将荷马史诗《伊利亚特》和《旧约·创世记》的神的描写进行比较，声称，荷马在缕述神灵的受伤、争吵、复仇、流泪、囚禁等许许多多的苦难时，“他竭力把《伊利亚特》中的人写成神，神写成人”。然而人类虽然不幸，死还是苦难的终结，所谓“苦海的归港”，但是，荷马却使得神灵不但享得永生而且遭受永劫。但是《旧约·创世记》中，摩西所写的神则是全能的，与荷马史诗中的神大不一样：“上帝说甚么呢？‘要有光，于是有光；要有大地，于是有大地’。”② 尽管，朗吉弩斯并未就此展开讨论，但确是揭示了希伯来文化与希腊文化、神灵观念上的本质区别。

朗吉弩斯指出，罗马的西塞罗和希腊的德摩斯提尼这两位雄辩家都有雄浑的气魄，这是他们的相同点，但就在“雄浑”这点也有各自的特点。德摩斯提尼的风格大体是在于“粗豪的崇高”，而

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第9章第13节。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第9章第10节。

西塞罗则如“瀑流急湍”。前者凭借他的勇猛、急进、力量和惊心动魄的词令，把一切燃烧起来，散之四方，可以比拟为“疾雷闪电”。而西塞罗则如野火燎原，席卷一切，扫荡一切，他的内心往往有一般强烈而持续的火焰，时而东，时而西，又不断供给以燃料。[①]也就是说，他们两人在风格相同时，又有各自不同的特征。这里充分显示出朗吉弩斯在具体分析上的卓越才华。

柏拉图是朗吉弩斯最为关注的作家之一，多次以他和其他作家相比较。就崇高和铺张而言，柏拉图是“极其丰富多彩，宛若浩海，常常泛滥着一片雄浑的沧茫”。稳健颇有富丽堂皇的尊严，虽然不是冷淡，可就不是这样光辉四射了。相比之下，就风格而言德摩斯提尼则“较为热情，有许多如火如荼热情磅礴的焕发”[②]。就隐喻而言，色诺芬凭借此法，把人体的构造描写得如此壮丽，柏拉图则写得更加神妙，他称头为躯壳的城堡，颈为建筑在头与胸之间的地峡，脊椎镶在颈下好像枢纽，快乐是诱人作歹的饵，舌头是味道的试金石，心脏是静脉的结节，血液的通路为狭道。进而批评凯齐留斯竟然赞美演说家吕西阿斯（约公元前859—前780）而贬低柏拉图。指出这是由于凯齐留斯自身的偏见，是受两种未加批判的感情支配，“他爱吕西阿斯甚于爱自己，而他憎柏拉图却还甚至爱柏拉图”，而事实却并非如此。[③] 就境界的崇高而言，吕西阿斯是不能与柏拉图相比拟的，吕西阿斯不论在优点的广度或数量上都远逊于柏拉图，其缺点之超过柏拉图，甚于其优点之不逮。柏拉图是像神一样伟

① 朗吉弩斯:《论崇高》,第12章第4—5节。

② 朗吉弩斯:《论崇高》，第12章。

③ 朗吉弩斯:《论崇高》，第32章第8节。

大的作家。[1]

甚至还进一步提出评判诗文优劣的标准：崇高而有小瑕疵的诗文高于才情中庸但是四平八稳无瑕可指的作品。声称，他更其肯定天才但有瑕疵的作品，而不是平庸的完美作品。因为，最伟大的才华决不是十全十美的，而十全十美的精细容易陷于琐屑。伟大的文章，正如巨大的财富，不免偶有疏忽，而低能或平庸的才情，由于从来不敢冒险，永不好高骛远，多半也不犯过失，最为稳妥。而伟大的才情却因其伟大所以危险，这是理所当然的。例如，以抒情诗人巴库利德斯（鼎盛期公元前五世纪七十年代）和开俄斯的伊翁（约公元前490—约前421），同品达罗斯和索福克勒斯相比较："前两位诗人是无瑕可指的，其风格的流畅可谓妙绝。反之，品达罗斯和索福克勒斯有时如野火燎原，席卷一切，但往往突然烟消火灭，陷于平平无奇。"[2]但以"天才的瑕疵同平庸的完美"相比较，宁愿挑选品达罗斯和索福克勒斯。

三 辩 证 观

贯彻在整部《论崇高》中的另一方法论同时也是美学—文艺理论观的，是辩证观点。既看到有关双方相对立的一面，又揭示双方相统一的一面，从而要求以全面的观点和方法来对待有关的问题。前面比较具体地讨论过的崇高人格和崇高风格就是这样一对矛盾对立的统一体，上面讨论的天才的瑕疵和平庸

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第35章第1节。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第33章第5节。

的完美，同样也是对立统一体，所以要以全面的观点来评论其短长和相互关系。

（一）　天才和技艺

天才和技艺的相互关系，从来是美学—文学理论中的重大问题。苏格拉底—柏拉图是极度强调天才的，并且把天才理解为“灵异”、“神灵凭附”、“迷狂”，那是带有神秘的宗教神学色彩的。但是，亚里士多德和贺拉斯则在承认天才的同时，更重视后天的培养和技艺。相比较而言，朗吉弩斯的观点是更接近亚里士多德和贺拉斯的，与此同时，他还强调天才和技艺的统一，这样才能达到“尽善尽美”。

首先，他对天才的理解不同于苏格拉底—柏拉图。这点在本章第三节详细分析过了，具体指作者这个主体拥有的思想、感性和想象力而言的心理、生理能力，与“神灵凭附”等神秘因素无关。这就是他所讲的崇高人格或天才的具体内涵。

其次，就其崇高风格的五个真正的源泉（因素）而言，第一、二两个因素（“能作庄严伟大的思想”、“慷慨激昂的热情”）“主要是依赖天赋的”，其余三个源泉（“藻饰”、“高雅的措词”、“高雅的结构”）“则来自技巧”。在全书四篇中，第一篇共八章是绪论性的；第二篇思想论共七章是讨论第一、二两个源泉，即讨论“天赋”的；第三、四、五篇共二十九章，是讨论第三、四、五个源泉，即讨论“技巧”（技艺）的；第六篇名曰感情篇是残缺的，现存的一章（第四十四章）实质上是讨论文学的发展与社会政治的关系。由此可见，朗吉弩斯是侧重于讨论“技巧”即修辞风格的。

最后，在上述两种情况下，在第四篇第三十五章专门讨论“天才与技巧”的关系时，强调两者的结合才能达到“尽善

尽美”：

> 然而，且回到我们那论文的首篇所提示的原理上来，毫无错误的精确这一优点多半依靠技巧，而崇高，哪怕不是始终一贯，则有赖于崇高天才。所以，在一切场合都应该以技巧来帮助天然。这两者的结合大抵能达到尽善尽美。对我们所提的问题下个定论，我这番话是必须说的。①

朗吉弩斯在天才和技巧的关系上，观点非常明确，认为两者的结合才能达到“尽善尽美”。更值得注意的是，在上述引文中开头提到的“首篇所提示的原理”，指的是第二章“崇高的技巧”。朗吉弩斯集中批评了过分强调天才的观点。

他在探讨“究竟有没有使文章崇高或渊深这种技术”时提到并批评了这种天才观：有人以为，要把这些问题纳于规律是完全错误的想法。据说，崇高的天才是天生的，不能传授，而天分就是唯一能产生崇高的技术。所以，他们认为，天才的作品，绳之以僵硬的清规戒律，就不啻焚琴煮鹤。但是，朗吉弩斯明确表示，不同意这种唯天才论的观点：

> 而我却不以为然，试想在情绪高涨之时，人的性情固然往往不知守法，但仍不是天马行空，不可羁縻，可见他们的道理适得其反。虽则自然是万物的主因和原型，但是决定程度之强弱，机缘之是否适当，乃至训练和使用的准则，乃是科学方法的能事。况且，激昂的情绪，若不以理

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第36章第4节。

性控制，任其盲目冲动，随波逐流有若无舵之舟，定必更加危险。因为天才常常需要刺激，也常常需要羁縻。[1]

进而声称，在人的一生中好运气固然是大幸，但是同样重要的是要有见识，因为要是没有见识，运气“绝不足恃”。拿这种相互关系用到文学中去，天才有如佳运，技巧有如见识：

总之，在文学方面有些仅凭天分的效果，我们也只能从技巧上学来。所以，如果有人非难学习技巧，肯定把我这番话考虑一下，我想，他们就不会认为研究这些问题是多余而无用的了。[2]

（二）古和今

如何正确对待古今的关系，在美学—文学理论上从来都是一个重要问题。朗吉弩斯和贺拉斯一样是崇奉古典的，但他们两人也不尽相同。

首先，朗吉弩斯致力于寻求“文艺的真价值”的客观标准，而不是唯古是好，他的标准是能否经得住时间的考验，能否为广大群众所喜爱：

真正伟大的作品，是百读不厌的，很难甚且不可能抵抗它的魅力，它留给你牢固的、不可磨灭的印象。一般地说，凡是古往今来人人爱读的诗文，你可以认为它是真正

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第2章第2节。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第2章第3节。

> 美的、真正崇高的。因为若果不同习惯、不同生活、不同嗜好、不同年龄、不同时代的人们，对于同一作品持同一意见，那末，各式各样批评者一致判断，就使我们对于他们所赞扬的作品深信不疑了。[1]

也就是说，他致力于追求超越时空和阶级的标准。这点在所有古典主义者都是相同的，朗吉弩斯和贺拉斯之间并无根本区别。

其次，如何正确对待古典作品。在这点上，朗吉弩斯和贺拉斯之间是有区别的。贺拉斯谈到模仿古典时，所侧重的是从古典作品所抽绎出来的“法则”和教条。这点在相当程度上影响了以布瓦洛为代表的法国的新古典主义。而朗吉弩斯的《论崇高》的主要任务则在于揭示希腊罗马古典作品的崇高品质，从而引导后世向古典作品学习，强调的是借鉴古人。通过学习、借鉴培养崇高的文学趣味、文学意境，从古人的作品中体会古人思想的崇高，要求浸沉在古人的作品中，使自己受到古人的精神气魄的潜移默化，从而“能达到雄伟的境界”。这种借鉴不但不是剽窃，甚至要与荷马相竞夺取锦标，即便失败了，也并非是耻辱。

最后，必须指出，朗吉弩斯和贺拉斯在对待古今问题上有一个明显的区别。公元前146年随着科林斯的陷落，整个希腊被罗马所征服并被纳入罗马共和国版图。所以朗吉弩斯不无亡国沦落之感，其崇尚古典不无民族感情因素。而贺拉斯在古今和希腊罗马的关系上，更致力于确立罗马帝国的文化的权威，所以更多地为当时的罗马文学辩解。此外，就对古今、希罗文学

---

[1] 朗吉弩斯：《论崇高》，第7章第4节。

的知识和认识的理论深度来讲，贺拉斯也是难以与朗吉弩斯相比拟的，贺拉斯毕竟首先是第一流的诗人，而朗吉弩斯毕竟是第一流的理论家，当然他的文章本身也是杰出的，充满着诗样的激情。

（三）　真实和虚构

在对待文学和现实的关系、诗和真实的关系上，早期希腊人都坚信真实是诗的主要目的，否则就不可能有任何完美的诗。

在希腊化时期以来，情况发生了变化，除了真实以外，诗人有权虚构和运用想象，实际上诗人们也这样做了。怀疑主义者塞克斯都·恩披里柯就揭示或记载下当时存在的这两种倾向，有些诗人寻求真实，而其他人则相反，创作虚构的作品：

> 这一事实是易于证实的，即，是散文作家而不是诗人展示出对生活有用的东西，因为前者的目的在于真实，而后者以一切手段都试图吸引心灵，而假的比真的更有魅力。①

这里，这位怀疑主义者将诗的虚构和假相等同，无疑是错误的。倒是西塞罗认真地思考过这个问题：一个虚构的作品比一首诗、一篇寓言多了些什么呢？朗吉弩斯在这个问题起到了划时代的转折性作用。

首先，力求真实和想象的统一。朗吉弩斯认为诗和散文在这个问题上是有区别的。诗人的手法有点神话似的夸张，远远超过可信的限度，而雄辩中“最美妙的想象却往往具有现实性

① 塞克斯都·恩披里柯：《驳数理学家》，第1卷第297节。

和真实性"[1]。思想的崇高，既可以借助"模仿"（即真实），也可以借助想象力产生。[2]

其次，肯定想象的积极作用。朗吉弩斯对想象进行了专门的讨论，认为想象意指不论如何构想出来而形之于言的一切观念，它是与灵感有联系的："即当你在灵感和热情感发之下仿佛目睹你所描述的事物，而且使它呈现在听众的眼前。"[3]尽管想象在不同文艺体裁中有不同的特点，但又有共同的特点："诗的意象以使人惊心动魄为目的，演讲的意象却是为了使观念明晰，虽则两者都力求做到后一点，力求激发感情。"[4]雄辩中的想象，能把许多劲势和情感授给演讲词，但是若果配合着事实的论证、想象，就不但能说服听众，而且能支配听众。[5]

最后，在肯定想象的同时，又承认虚构的夸张性。朗吉弩斯强调思想的雄浑对崇高的来源是绝对必要的。所以一个真正的演说家，绝不应有卑鄙龌龊的心灵。因为，一个终生墨守着狭隘的、奴从的思想和习惯的人，决不可能说出令人击节称赏和永垂不朽的言词。这正是他所一贯强调的"崇高的风格是一颗伟大心灵的回声"。只有雄伟的风格才是重大思想的自然的结果，崇高的谈吐往往出自胸襟旷达志气远大的人。在朗吉弩斯看来，出自荷马的《伊利亚特》和《奥德修纪》，前者更多的是真实，那情节相继川流不息的发展，那瞬息千变的政治生活的描写，"取材于现实生活的意象的丰富性"。相比之下，荷马在《奥德修纪》中，"再不能保持《伊利亚特》诗章所特有的那种调子"，而是表现为"这些诗章中总是虚构压倒了写实"[6]。但即

①②③④⑤ 朗吉弩斯：《论崇高》，第15章第8、12、1、2、11节。

⑥ 朗吉弩斯：《论崇高》，第9章第14节。

便是《伊利亚特》仍不乏虚构的成分，例如其中凭借虚构来歌颂神灵的伟大：

> 还得像守望人纵目看入朦胧的远方，
> 当他坐在哨岗上，注视酒绿色的海洋，
> 引吭长嘶的天马一跃就是这么遥远。[1]

荷马以天涯海角的穹远来形容天马的步伐。这是虚构的，又是极其壮丽的，以致天马再踏几步，世界几乎没有供它驰骋的地方。而他在描写神的战斗时，又以想象力见胜。

综上所述，朗吉弩斯在坚持真实和想象相统一的同时，又肯定想象和虚构在创造崇高风格中的积极作用，这种特征正如朱光潜所指出的那样，标志着美学—文艺理论发展过程中出现的新的转折，由现实主义转向浪漫主义：

> 朗吉弩斯的理论和批评实践都标志着风气的转变，文艺动力的重点由理智转到情感，学习古典的重点由规范法则转到精神实质的潜移默化，文艺批评的重点由抽象理论的探讨转到具体作品的分析和比较，文艺创作方法的重点由贺拉斯的平易清浅的现实主义倾向转到要求精神气魄宏伟的浪漫主义倾向。[2]

这项评价，恰如其分地揭示了朗吉弩斯在美学—文艺理论发展

---

① 荷马：《伊利亚特》，第5卷第770—772行。

② 朱光潜：《西方美学史》，上卷第100页。

中的贡献和历史地位。

第五节 文艺的发展及其审美鉴赏情趣

朗吉弩斯还就文艺所赖以发展的主观精神因素和客观的社会因素，以及它的作用进行了探讨。[①]

在讨论这些问题时，首先要注意到朗吉弩斯特定的处境。当时希腊早已被罗马共和国所灭亡，他所处身的罗马帝国推行的是专制镇压的强权政治，作为在罗马谋生的修辞学教师，在政治观点上不可能直抒己见，否则就要遭到迫害甚至杀身之祸。所以，他有时不得不使用曲笔，甚至作为表面上是被批判的观点来表达他自己的观点。

一 文艺和政治自由

朗吉弩斯借某个哲学家的名义，尖锐地提出了这个问题：当今这个时代固然有些人才，他们极有说服力和政治才能，聪明而又多能，尤其富于文学的感染力，那么为什么除了绝少的例外，至今为什么却没有出现真正崇高的和极其伟大的天才？以致感叹，“举世茫茫，众生芸芸，唯独无伟大的文学”[②]。

接着他借着人们相信的“老生常谈”来回答这个问题：关

① 现存《论崇高》只有第四十四章专门讨论这个问题，所以是残缺不全的，因为以下的原稿已佚失。

② 朗吉弩斯：《论崇高》，第44章第1、2、3节。

键在于政治制度，文学的天才同民主政制密切相关。他认为，民主制度是伟大天才的好保姆，有无卓越的文才一般是与民主制度的盛衰相联系的。因为，只有自由才能培养有能者的智力，感发他们高尚的希望，只有自由才能培养彼此竞争的精神和争取高位的雄心，只有自由的共和国，才能给人以奖励，演讲家的智力才能不断得到锻炼和磨砺，并因此而能促进国家的发展，“当时就与照耀国家大事的自由共放光辉”①。这使人想起以往古希腊的光辉的伯里克利时代。

相比之下，“今日”则不然，从童年起受到的是社会的奴性教育，从小开始心灵就在这种教育中被培养起来，因此从来没有品尝过辩才的最美好最丰富的源泉——自由。结果培养出来的人，“没有表现甚么天才，只有谄媚之才”②。

并进一步声称，在这种环境下，人们是处于奴隶的状态，奴隶尽管偶尔或有其他才能，但没有一个奴隶能成为演讲家。因为言论不自由和惯于挨打的囚徒之感，往往在奴隶的心中浮现。并借荷马之口，提出强烈的抗议：“一旦为奴，就失掉一半人的价值。”③ 最后他指出，人失去自由被迫处于受奴役状态，就不可能有健全的心灵，也根本谈不到文艺创作：

> 所以，假如我所闻是实，那些豢养所谓侏儒或矮子的铁笼，不但阻碍被囚者的成长，而且，由于压抑其肉体的桎梏，他甚至日渐变得短小。同样，任何奴隶状态，不论它如何合理，都可以比作心灵的铁笼，人人的监狱。④

①②④　朗吉弩斯：《论崇高》，第44章第5节。

③　荷马：《奥德修纪》，第17卷第322行。

这是朗吉弩斯对当时罗马帝国政府对人民进行高压统治的强烈控诉。在这种情况下，人们的心灵完全失去了自由，伟大的崇高人格是难以成长起来的，因而伟大的崇高风格的作品也难以创作出来。

二 文艺和健全的心灵

除了缺乏政治自由从而妨碍伟大天才的成长外，还应归咎于人们热衷于追求利欲。

朗吉弩斯声称，天才之所以被败坏，更应归咎于内心的无穷无尽的祸乱，尤其是那些今日占据着蹂躏着我们生活的利欲。因为，追求利欲是人人都受其害的痼疾，况且奢欲的奴役，使人们的身心陷于深渊之中。过分爱金钱成了使人萎靡不振的痼疾，而追求享乐使人成为最卑鄙龌龊的。这样，人们热衷于追求“浮夸”、“虚荣”、“奢侈”，人们的心灵就受到残忍的暴君“骄横”、“枉法”、“无耻”的统治，结果人们的心灵也就堕落了，再也不向上追求，再也不关心自己的名誉，生活在堕落的恶性循环之中。从而妨碍人们的心灵的健康成长，灵魂中的伟大品质开始衰退、凋萎而枯槁，无视灵魂的发展，为了牟利不惜出卖自己的灵魂。在这种堕落的环境之中，“一切伟大的、永垂不朽的事物”，是难以得到公正对待的。

最后他大声疾呼，人们要奋起精神，发扬热情和高尚的动机，重新确立健全的精神世界：

今日的人心所以耗损殆尽，全是由于心灵的冷漠，除

了少数人外，大家都在冷漠中虚度一生，既不奋发有为，又无雄心壮志，除非是为了博人赞美和追求享乐，但永不是出于热情的和高尚的动机造福世人。①

综上所述，朗吉弩斯以批判的形式揭示当时所以没有出现“真正崇高的和极其伟大的天才”，归因于没有健全的政治制度，以及满怀热情的和高尚动机造福世人的精神世界。这些观点，显然具有一定的进步意义。

三　文艺的审美鉴赏情趣

古希腊自苏格拉底以来就重视文艺的社会功能。就苏格拉底而言，其美学思想是从属于其政治、伦理理想的。亚里士多德的观点，较之柏拉图有显著的区别。除了一再强调寓教于乐外，甚至还肯定文艺的独立的审美功能，但并未就此作出深入的进一步论证和发挥。贺拉斯虽然也认识到文艺的情感效果，但他的文艺理论却是偏重传统法则和理智判断，强调文艺的双重功能，即教益和娱乐的功能。由于他和罗马帝国宫廷的关系密切，所以在两者之中，更其偏重“寓教”的功能。

朗吉弩斯对文艺的功能提出了迥异于前人的见解。他不仅没有追随柏拉图，也没有追随贺拉斯，而是进一步推进了亚里士多德所提出的文艺的独特的审美功能：

不平凡的文章，对听众所产生的效果不是说服而是狂

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第44章第12节。

喜，奇特的文章永远比只有说服力或是只能提供娱乐的东西具有更大的感动力。①

值得注意的是，朗吉弩斯这里不仅不提文章的“寓教”或为政治服务等陈词滥调，而且也明确与传统的修辞学的主要功能，即散文演说的“说服”（“劝说”）功能，分道扬镳，而是强调文章对听众、读者所起到的在心理、情感上的“狂喜”作用。所谓“狂喜”，就是使读者或听众感动到惊心动魄，情感白热化，精神高度亢奋，几乎失去自我控制的精神状态。它比之从文艺作品获得“娱乐”或“乐趣”要远为深刻和强烈得多。朗吉弩斯所要求于文艺所起的作用，远不是平淡无奇不痛不痒的作用，而是伟大崇高的思想和风格，深厚的感情，是雄伟的气魄和力量，是狂飙闪电似的审美情趣：

崇高风格到了紧要关头，像剑一样突然脱鞘而出，像闪电一样把所碰到的一切劈得粉碎，这就把作者的全副力量在一闪耀之中完全显现出来。②

这种重视文艺审美情趣的观点，可以说是贯彻在他的整部《论崇高》之中，也正是这种根本特征显示他由贺拉斯的粗浅的现实主义倾向，转到要求精神气魄宏伟的浪漫主义倾向。这种强调文艺的审美情趣的观点，在他这部著作的第一篇绪论第一章“崇高的感染力”中，一开头就提出来的，足见他对文艺的审美鉴赏功能的高度重视。

①② 朗吉弩斯：《论崇高》，第1章第4节。

最后要顺便提及，朗吉弩斯并非不清楚文艺的政治作用。正是在他讨论上述文艺审美鉴赏功能之前，他就提到他的美学—文学理论和政治家的关系：

> 我也得看看，我的见解对于从事政治活动的人是否真的有用。[1]

这点，他在第四十四章中是作出了回答的，正如上面讨论过的那样，实际上是向罗马帝国的统治集团提出了抗议或警告：在没有政治和民主的制度下，是不可能出现“真正崇高的和极其伟大的天才”，因此也谈不到出现崇高风格的文艺作品。由此可以得出两类结论：一类是，“从事政治活动的人”，不要去干预从事文艺创作的作家，让他们自由地发挥自己的天赋，自由地从事创作；另一类是，确立自由的民主的政治制度，才有利于培养出“真正崇高的和极其伟大的天才”，从而创作出具有伟大风格的文艺作品。贯彻在其中的中心观点是，文艺并非是从属于某种政治目的的单纯的工具，文艺有它独立的审美鉴赏价值。

---

① 朗吉弩斯：《论崇高》，第1章第3节。

第十五章　普　洛　丁

出生于当时罗马帝国治下的埃及吕科坡利的普洛丁(Plotinus,公元205—270),不仅是晚期希腊哲学,而且是整个希腊哲学发展史中最大的哲学家之一,对基督教神学和整个西方哲学和美学等的发展都有显著的影响。英国的凯尔德对他作出了值得注意的评价:

> 普洛丁是哲学史中最伟大的名字当中的一个,人类思想主要线索中的一个古典代表。他是典型的神秘主义者,那种造成他的神秘主义的更重要的东西是,他把这种神秘主义呈现为是整个希腊哲学发展的终极结果。此外,要是我们注意到普洛丁以后的思想发展,我们可以看到,正是通过他,并通过受到过他的影响的圣奥古斯丁,这种神秘主义变成为基督教神学,成了中世纪和近代世界的宗教中的一个重要因素。[①]

美学思想是普洛丁整个哲学体系中的重要有机组成部分,

---

① 凯尔德:《希腊哲学家中神学的演化》,第1卷第210页,格拉斯哥1904年。

在整个希腊和西方美学史中，普洛丁是继柏拉图、亚里士多德而起的又一个重要的美学家。甚至被认为："比我们在柏拉图和亚里士多德的著作中可以找到更加完整的美学。"[①] 但也有对他的美学思想持全盘否定态度的，车尔尼雪夫斯基就是其中的代表人物："艺术的'理想根源'说最先是普洛丁所创的，他是所谓'新柏拉图派'这些莫名其妙的思想家之一。新柏拉图派绝没有简单明了的概念，一切尽是玄虚的、不可言传的。"[②] 但是，即便是前苏联的学者阿斯穆斯，依然对普洛丁持积极的评价：普洛丁"就在它的瓦解和衰落时期，也仍旧忠实于美产生于客观的这一信念，忠实于美对整个世界生活具有永恒意义的这一信念"[③]。

第一节　古代美学的集大成者

一　生　平

普洛丁由于耻于肉身的存在，所以有关他父母、籍贯、国籍等人们一无所知。根据古代有关的记载，他二十八岁左右（公元233）到亚历山大里亚城学习哲学达十一年之久，三十九岁时曾一度追随当时罗马皇帝哥狄阿努（在位公元224？—244）出征波斯，四十岁时起到罗马城定居达二十六年，直到六十六岁

① 鲍桑葵：《美学史》，第149页。

② 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，第146—147页。

③ 阿斯穆斯：《古代美学的经典作家》，见《西欧美学史论集》第16页。

去世。

普洛丁的一生，是与罗马帝国的危机相始终的。他出生时，繁荣昌盛强大的前期罗马帝国（公元前31—公元193）已告终结，继起的塞维鲁王朝（公元193—280），在政治、军事和经济上都已陷入危机，整个罗马帝国的形势急剧恶化。与普洛丁关系密切的罗马皇帝伽利厄努（在位公元253—268）被元老院确认为“奥古斯都”（即帝国的唯一执政者），企图重振帝国，结果仍不免于帝国内部的分崩离析。加之饥馑和疫疠盛行，接着又出现了西西里的奴隶起义及阿非利加起义，整个罗马帝国的形势岌岌可危。

正是在这种尖锐的政治、军事、经济危机和剧烈的阶级斗争的背景下，种种迷信活动和宗教神秘主义盛行起来。源自希腊，后来又在罗马共和国时代被继承下来的理性主义，失去了依据，代之而起的是种种宗教神秘主义。以致整个公元三世纪被历史学家称为“政治和宗教的动乱时期”[1]。公元三世纪的五十年代初期，元老院立傀儡伽利厄（在位公元253—260）为皇帝，他为了对付异教，开始到处采取迫害基督徒的措施。其结果，一方面促使贫困的基督徒们更加坚持自己的信仰，憎恨政府，寄希望于天国，另一方面，又促使基督教的主教们将教会组织进一步团结和巩固起来。这样，教会组织反而变得更加坚强而富有生命力。这对于已经处于分崩离析状态之中的罗马帝国，无疑是一种严重威胁。

普洛丁正是在这种背景下，使希腊哲学和异教相结合，另行制定神秘主义哲学，与基督教相抗衡。当时的情况，正像阿尔弗

---

① 罗斯托夫采夫：《古代世界史》，第2卷第349页，牛津1925年。

尔德描绘的那样：

> 在伽利厄努的保护下，聚集在普洛丁周围的新柏拉图学派圈子，成功地制定了适合于受教育的人的哲学，找到了为多神论的政治和爱国主义需要的一种表述。[1]

也正因为这样，普洛丁和皇帝之间建立起了非同寻常的关系：

> 普洛丁和伽利厄努、哲学家和皇帝之间的友谊，象征着时代精神。从时代的混乱骚动中，灵魂在神秘宗教和新柏拉图主义的平衡中寻找到了庇护所。[2]

普洛丁直到二十八岁左右才发愿学习哲学，到埃及的亚历山大里亚追随新柏拉图学派创始人萨克卡斯·阿谟尼乌（约公元175—250），后者认为普洛丁"正是我要寻找的那个人"[3]。

二　思想渊源

亚历山大里亚城当时是地中海中部的经济和文化的中心，这里，希腊人、埃及人、犹太人等杂居，希腊、犹太等东西方文化相互影响和彼此汇合。这里在公元一到三世纪间，哲学和神学等方面，形成三股相互影响的思潮：以斐洛（约公元前30—公元

---

① 《剑桥古代史》，第12卷第188页。

② 《剑桥古代史》，第12卷第556页。

③ 波菲利：《普洛丁传》，第3节。

45)为代表的犹太—亚历山大里亚学派、新毕达哥拉斯学派和早期基督教神学。它们在不同程度上都汇合在普洛丁那里。

对普洛丁的思想真正起到全面的深远影响的是传统的希腊哲学。他曾这样说过:"必须理解古人的种种值得注意的见解,考虑考虑它们之中,是否有任何见解是和我们一致的。"① 但是,对他影响最大的无疑是柏拉图、亚里士多德、斯多亚学派。

第一,对普洛丁来说,柏拉图无疑是至高无上的权威。他对柏拉图是极度崇敬的,他虽反对别人为柏拉图集会庆祝,但在他的学校里却定期集会纪念、祭奠柏拉图。他明确地承认,自己的学说并不是什么新发明,而是以柏拉图的学说为依据的,认为自己的三个原初原理说,起源于巴门尼德的存在论,并从柏拉图的《第二封书信》中讲到的三个领域的学说中找到根据,还和柏拉图《巴门尼德篇》中有关"一"的论证密切相关联。他坦率地承认他的三个原初原理说来自古人,特别是来自柏拉图:

> 这种学说不是新的,从古代起早就公开宣布过了,尽管没有明确地展开过。我们只希望成为古人的解释者,并用柏拉图自己的证据表明,他们和我们有相同的见解。②

第二,亚里士多德对普洛丁的影响,同样是深刻而全面的。黑格尔就曾指出:柏拉图的思想和语言对普洛丁是特别有支配力的,不过亚里士多德的思想对他也同等有力,可以说普洛丁是一个新柏拉图派,同样也可以说他是新亚里士多德派,他的书里

---

① 普洛丁:《九章集》,第4集第8章第1节,第5集第1章第9节。

② 普洛丁:《九章集》,第5集第1章第8节。

有很多表现方法完全是亚里士多德式的。[1] 波菲利也曾这样指出过:普洛丁的著作充满了隐蔽起来的斯多亚学派和漫步学派的学说,其中尤其是全神贯注于亚里士多德的《形而上学》。[2]

第三,斯多亚学派的影响也是无可否认的。阿姆斯特朗就指出过:"斯多亚主义在某些方面预示了普洛丁的体系,特别是在神的先验性上,和斐洛一样影响了普洛丁。"[3] 尽管斯多亚学派中的唯物主义因素遭到其抵制,但实际上,正像英奇揭示的那样:普洛丁从斯多亚学派那里得到极大的益处,只比得自柏拉图和亚里士多德的益处少些而已。这种影响是渗透其整个体系的,尤其是作为上帝的生命力渗透整个宇宙的动力学的泛神论、物质就其存在而论是上帝的创造、天命论、种子—逻各斯说等。

总之,除了抵制和剧烈批评伊壁鸠鲁及其学派的唯物主义外,普洛丁是在当时盛行的以斐洛为代表的犹太—亚历山大里亚哲学、新毕达哥拉斯学派、早期基督教神学等三股思潮的激荡下,广泛吸收希腊哲学,特别是柏拉图、亚里士多德、斯多亚学派的学说,顺应处于分崩离析之中的罗马统治阶级的需要,从而制定出他的内容庞杂的神秘主义哲学体系,而其美学是这个体系中的重要的有机的组成部分。普洛丁的著作《九章集》,是由其学生波菲利(公元 232/234—约 305)在其去世三十年后整理出版的。

普洛丁是在到罗马十年以后,即他五十岁时才开始写作的。其时,他的整个思想体系已臻成熟,一直写到去世,前后共达十

---

① 黑格尔:《哲学史讲演录》,第 3 卷第 181 页。

② 波菲利:《普洛丁传》,第 14 节。

③ 阿姆斯特朗:《剑桥晚期希腊和早期中世纪哲学史》,第 132 页。

六年之久。《九章集》大体上是根据他自己在学校集会的讨论中的发言写成的，原本不是为了正式发表，而是为了便于在亲密的朋友和学生中传阅。全书共计五十四篇论文，编定为六集，每集九篇，所以命名为《九章集》。

三 三一原初原理说

普洛丁庞杂的唯心主义体系，大体是由两部分组成的。第一部分是理论部分，通过对三一原初原理(hypostasis)[1] 的阐述，从理论上阐明自终极第一原初原理太一逐步下降，经由神圣的第二原初原理心智到第三原初原理灵魂，然后进入最低的可感现象世界。第二部分是实践部分，经由同第一部分相反的历程逐步上升。他认为，必须"超越自身"，脱离与现象世界的接触，超越和高于一切存在，重新返回到所出自的太一，复归到物我两忘与神同在的境界。[2]

普洛丁之所以提出三一原初原理说，并不是偶然的。他意识到这是希腊哲学中的传统问题，是与巴门尼德、柏拉图密切相关的。他认为巴门尼德的存在论，把存在和心智原理等同起来的同时，把真正的存在和感觉领域区别开来；[3] 柏拉图在此基础上，提出三类东西三种领域的学说，普洛丁进而把这种学说解释为自己的三一原初原理：太一、心智、灵魂。

普洛丁认为，他所以认为要有而且也只允许有三一原初原

① 也有译为"实质"或"本质"。

② 普洛丁：《九章集》，第6集第9章。

③ 普洛丁：《九章集》，第5集第1章第8节。

理，是由于：第一，终极第一原理太一就是万物，而不就是万物中的一种，万物都是属于太一所有，都可以上溯到太一。太一是完善的、盈满的，它的流溢产生出新东西。后者又转化成为再一次产生次一等级产物的父亲、沉思者，即第二原理心智。第二，此沉思者观照太一，它既是心智原理和存在，同时由于这种观照而达到和太一相似，它以一种巨大的力量，重复太一的活动。第三，接着，是从心智到灵魂的第二种流溢，由此出现第三原理灵魂，它是作为出自理念的那种静止的心智活动。正像心智本身出自在它之先的那个静止的在先者太一，可是灵魂的作用，就不像是在先的太一、心智那样是静止的。因为，灵魂的形象是通过它的运动表现出来的，灵魂由于凝神观照它所出自的心智而获得它的盈满性，但是，灵魂之产生它的形相，是由于采取另一种向下的运动。这种有形相的灵魂，就是自然和感觉、植物等，即可感世界的原理。

因此，普洛丁认为，必须设定太一、心智、灵魂三一原初原理，既不多于也不少于三一原初原理。太一作为绝对原理，必须与心智区别开来，而心智又必须和灵魂区别开来，灵魂是最接近于物质的。但是，既不能怀疑第一原理太一，又不能怀疑第二原理心智，也不能把第一、二两个原理说成是潜在和现实的关系，因为太一是超出这种关系的。在第二、第三原理之间，也不允许另行设置一个原理如逻各斯，因为灵魂直接依赖心智，在心智和灵魂之间是不允许有任何居间的东西的。由此，普洛丁得出这样的结论：

> 我们不再去寻找任何其他的原理。这种太一、善就是我们的第一者，接着第一者而来的是心智原质、原初的思维

者，接着心智原理的是灵魂，这就是自然的序列。[1]

第二节 美的本质

美的本质是什么？这是美学中的核心问题。普洛丁在《九章集》中，对此进行了深入的探讨。

一 美是"一"不是"多"

普洛丁在专门讨论美的本质的第一集第六章中，一开头就明确指出，他所讨论的美，不仅是指与视觉、听觉有关的可感的美，而且是指包括到"美的事业，美的行为，美的学问，以及道德品质的美"[2]。而他所要探讨的是先验的美："一种先于这一切的美。"[3]即他所要阐明的是一般的美，涵盖一切的美，也就是美的本质："一切事物都具有的同一的美。"[4]

首先，普洛丁并不否认美与感觉的联系。声称，美是与感觉相联系的，并且主要是与人的视觉有关，其次是与听觉有关，例如在"各种语词的种种结合"和音乐中就是这样。但他的讨论并不停留在感觉，并不停留在感官感受到的可感事物的感性美，而是要阐明不仅是感性的美，而且是高于美的事业、行为以及道德品质的美，即先验的美。作为认识论上的先验论者，普洛丁和柏拉图一

① 普洛丁：《九章集》，第2集第9章第1节。

②③④ 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第1节。

样，认为这种涵盖一切、先于一切美的美，是灵魂所固有的。

其次，它所要阐明的是依附于第一原理“太一”（善、神）和第二原理“心智”的第三原理“灵魂”的那种永恒的一般的美。普洛丁申述道，美固然主要诉诸感官，由于美的事物和美的声音作用于人的视觉和听觉器官，从而使人感觉到美。但使感官感觉到美的是什么？也就是说，美的事物之所以为美是取决于什么？美是“一”还是“多”：“难道一切事物都具有同一的美，还是一种物体有一种美，别种事物则有别种的美？各种美或这一种美究竟是什么？”[①] 显而易见，凭借感官感觉到的可感事物的美，不是这一种美，因为事物处于变动之中，同样的事物，有时显得是美的，有时显得不美，结果可感事物是一回事，美又是一回事：“仿佛物体是一种存在，美又是另一种存在。”[②]也就是说，作为“多”的可感事物的美是一回事，而作为“一”的永恒的美是另一回事。我们要探求的正是这种作为“一”的美，只有找到这种作为美的事物之所以为美的“原理”，由于它呈现在事物中，吸引着人们的眼睛和耳朵，从而迫使人们转向它，使人们在感觉中感到欣喜。只有找到了这种使美的事物所以成为美的原理，我们才能以它作为阶梯，进而窥见其余各种美。

普洛丁这里所要阐明的这种美，也就是柏拉图在《会饮篇》中所讨论的：“一切美的事物都以它为泉源，有了它一切美的事物才成其为美”的那种绝对美。[③] 这种美是永恒的、无始无终、不生不灭的。它不是在此点美，另一点丑；在此时美，在另一时不美；在此方面美，在另一方面丑。它也不是随人而异，对某些人

①② 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第1节。

③ 柏拉图：《会饮篇》，211B。

美,对另一些人就丑,而是涵盖一切的绝对美:"它只是永恒地自存自立,以形式的整一永与它自身同一。"① 对这种绝对美的把握,不是一蹴而就,而是像登梯那样逐级攀升的,"先从人间个别的事物开始,逐步提升到最高境界的美"②。

普洛丁正是像柏拉图一样,首先确定他们所探讨的美的对象是绝对美,即美的本体后,接着就探讨到他那时最为流行的有关美的观点。

二 美不是匀称、比例、适度、和谐

普洛丁像柏拉图一样认识到这种作为本原的美,不是轻易能把握到,为此他分析长期流行于希腊罗马世界的,将美等同于匀称、适度、比例、和谐等的传统观念:

> 可以说,人人皆认为:部分与部分、部分与全体之间的匀称,再加上一些悦目的颜色,就造成肉眼可见的美。那么,这种美以及其他一切的美是由于匀称和适度。③

阿姆斯特朗认为,他不认为普洛丁在这里提到的观点指的是连柏拉图和亚里士多德也肯定的一般希腊人信奉的观点,他认为普洛丁这里未指名指责的是斯多亚学派的观点。④

---

① 柏拉图:《会饮篇》,211B。

② 柏拉图:《会饮篇》,211C。

③ 普洛丁:《九章集》,第1集第6章第1节。

④ 阿姆斯特朗英译:《普洛丁文集》,第1卷第234—235页。

我们认为阿姆斯特朗的这种论断是片面的，斯多亚学派确有这种观点，但是古希腊罗马人确是倾向于将匀称等看作是美的本质，而且柏拉图和亚里士多德也提到过这一点。从希腊美学史的形成和发展来看，希腊人对美的本质的认识，确是与以毕达哥拉斯学派为代表的数学的关系非常密切的。亚里士多德曾指出过，数学就探讨过美和善，并将美与匀称等联系起来，并认为美的主要形式就是秩序、匀称和确定性。[①]

柏拉图在晚年的著作《斐莱布篇》中，将美与比例、匀称等相联系起来，声称在高与低、快与慢的声音中，加进一定量的比例就产生美的音乐，进而将匀称和尺度看作是构成美的重要因素。[②] 亚里士多德在《诗学》中讨论到自然美和艺术美时，也将美与安排(order)和大小(size)相联系起来，而安排、大小同匀称、适度等的含义是相近的：

> 就每一件美的事物来说，无论它是一种有生命的，还是一个由部分构成的整体，其组成部分不仅要排列有序，而且必须具备量度。因为美是由大小和有序的安排组成的。[③]

斯多亚学派也确实像阿姆斯特朗那样，以西塞罗为据，将恰当的比例(即匀称)看作是美的本质的组成部分。除了西塞罗，与普洛丁年代接近的古罗马帝国时代的著名医学家盖仑(约公元129—199)在其用希腊文写作的有关著作(《论希波克拉底和柏

---

① 详见本卷第八章第三节。

② 详见本卷第七章第五节。

③ 亚里士多德:《诗学》，1450^b34—37。

拉图的观点》)中,记载到早期斯多亚派主要代表人物克里西普斯确是将匀称看作美的本质:

> 正像冷热或干湿方面匀称或不匀称影响健康或疾病,在全身的肌肉中匀称或不匀称会导致强健或虚弱、弹性或萎缩,人体四肢的匀称或不匀称导致美或丑。①
>
> 他(指克里西普斯——引者)声称,健康取决于各种成分的匀称,美取决于各组成部分的匀称。②

当时的琉善(异译"卢奇安",约公元120—约180)也有相类似的观点:美是"各组成部分在与整体的关系中的统一与和谐"③。因此,美学史家和文化史家们认为古希腊罗马都普遍地将美的本质与匀称、比例等联系起来。鲍桑葵在讨论到美的定义与美学史的关系时就曾这样指出:

> 在古代人中间,美的基本理论是和节奏、匀称、各部分的和谐等观念分不开的,一句话说,是与多样性的统一这一总公式分不开的。④

法国从事比较文化、比较文学研究的学者洛里哀更是将匀称看作是希腊人思想中的重要组成部分:

---

① 盖伦:《论希波克拉底和柏拉图的观点》,第2卷第158节。

② 盖伦:《论希波克拉底和柏拉图的观点》,第3卷第161节。

③ 塔塔科维兹:《古代美学》,第319页。

④ 鲍桑葵:《美学史》,第9页。

希腊人的思想，无论哪一方面都经尝试，而凡经他们尝试的东西，必都具备整齐、匀称、规律、调和等等的元素。①

由此可见，普洛丁这里所批评的将匀称、比例、适度、和谐等看作是美的本质的观点，在古代确是有普遍性的，也正因为这样，他的这种批评也就带有普遍性。

首先，如果以为美就是匀称，美就不会是一种单纯的东西，而只能是复合的东西。但由此而来，必然得出自相矛盾的结论。(1)只有对象的整体才是美，从而否认整体所由以构成的组成部分的美。普洛丁则走向另一极端，声称，既然整体是由各组成部分构成，那么只有各组成部分本身是美，所由以组成的整体才是美的，因为整体的美不可能由丑的组成部分构成的。(2)不能涵盖一切可感的美。如认为只有匀称是美，势必导致到否认单纯的东西的美。例如，就太阳的光辉而言，它是单纯的但也是美的，它不是因为匀称而才是美的。按匀称论者来讲，太阳的光辉因其是单纯的，就谈不到匀称与否，也就谈不到美。结果就会将太阳的光辉排斥在美以外。其他如黄金、黑夜中的星光是单纯的，但也是美的，如果按匀称论者的观点，它们都要被排除在美以外的。此外，匀称论者也不能解释声音的美，从美是匀称出发，“单纯的音就不成其为美，但事实上构成美之整体的每一清晰的音，其本身就往往是美的”②。既然将美归结为匀称，将会导致自相矛盾的结论，不能涵盖一切可感事物的美，所以将美的本质归诸匀称

① 洛里哀：《比较文学史》，第34页。

② 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第1节。

的观点是不能成立的。

其次，如果以为美就是匀称，就不能以此解释同一事物的美与不美。以人的面孔为例，它的匀称确实是始终不变的，但却时而显得美，时而显得不美。因为同一张面孔表现出来的美，其美的程度不是取决于匀称、比例，而是取决于脸部的表情，因为尽管表情变了，而脸部的比例仍然保持着。由此得出结论："美和匀称不是一回事，而匀称的面孔之所以美是由于别的原因呢？"①这点他在第三十八篇论文《理想—形式的多样性如何成为存在：论善》中作出了回答："美能阐明匀称，但不是匀称本身，美是能真正激发爱的东西。"②

又其次，如果认为美就是匀称，就不足以解释可知事物的美之所以为美。匀称论既不足以解释具体的与感官相联系的可感事物的美之所以为美，即不足以解释感性美。更不足以解释理性美，不足以解释抽象的、与灵魂相联系的可知东西的美之所以为美。普洛丁认为，要是将美归因于匀称的话，那么美的事业、法律、知识、学问等当中，根本谈不到匀称，各种学科中的定理，彼此间也谈不到匀称与否。即便将这种匀称运用到伦理行为中，作为和谐而言也不足以解释人的行为中的美丑、善恶、贤愚。讲到恶人的言论也可能是一致与和谐的，但不能因此而判定恶人的言论是美的。例如，"德行就是愚蠢"和"公道是一种美好的愚直"，就其作为言论来讲彼此是和谐、协调、一致的，但就其各自的实质而言则是荒谬的。所以匀称不足以解释与灵魂有关的品德的美，而且德行的美是高于上述可感事物的美，"唯有品德这

① 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第1节。

② 普洛丁：《九章集》，第6集第7章第22节。

种灵魂的美，是比上述一切更为真实的美”[1]。因为人的品德，根本谈不到匀称与否，由于品德不像体积、数量等与匀称有关。即便人的灵魂包含有诸多组成部分，但根本谈不到其诸组成部分间结合或混合的比例，即便是匀称也无法解释心智的美。由此可见，匀称等不足以解释理性美。

综上所述，普洛丁认为匀称等，既不足以解释感性事物的美，更不足以解释可知事物的美。而他所致力于探求的是高于感性和理性美的涵盖“一切的美”，即绝对美、美的本质。

由此可见，美的本质是什么，确是一个极其复杂的问题，普洛丁在前人探讨的基础上，作出了进一步的探索，就这一点而言是值得加以肯定的。法国伟大启蒙思想家狄德罗正是有鉴于此，在进一步将匀称、比例、适度、和谐等概念纳入更广泛的“关系”范畴，肯定美就是关系：“美总是由关系构成的。”并将客观的美同主观的美，明确地区别了开来：

> 我把凡是本身含有某种因素，能够在我的悟性（即知性——引者）中唤起“关系”这个概念的，叫作外在于我的美。凡是唤起这个概念的一切，我称之为关系到我的美。[2]

也就是说，狄德罗在古人对美是匀称等的关系的认识的基础上，将这种观点向唯物主义方向推进，而普洛丁则在对此批评的基础上，将人类对美的本质的认识向唯心主义推进。

---

① 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第1节。

② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，第25页。

三 美是人的灵魂所固有

尽管普洛丁在开始探讨美的来源时，认为“美主要是诉诸视觉”，但这仅就感性美而言，他所要阐明的真实是涵盖一切美的美的本质。他认为这种美是作为第三原理的灵魂所固有的。他就同柏拉图一样，凭借回忆说来论证这种知性美的先验性。

普洛丁的认识论，大体上是联系这种不朽的灵魂的种种能力来讨论的。首先，感觉是与“物质灵魂”相联系的。在这点上他坚持类似后世贝克莱的观点，不同意将感觉看作是外界对象作用于感官的一种消极的印象，而是将感觉看作是一种能动的力量，或者说是一种现实。[①] 感觉不是感官的活动，而是灵魂的现实的能动的力量，它所提供的只是信仰，因为在感觉之中的灵魂，并没有在灵魂所感受的事物的自身之中。[②] 其次，记忆和想象，两者是密切相联系的，属于推论的理性领域。与记忆相关的回忆，指的是能动地探求和回想的能力，它比记忆需要一种更高的意志和理性的活动能力。在某种意义上，正是记忆构成经验的自我，它只是属于想象的，心智并不需要它，心智的对象并非是记忆起来的，而是人们本来就拥有的，或者说是在心智之中的。想象、意见、推理在从感性认识到理性认识的上升阶梯中，各有它们自己的地位和作用。第三，理性，它是灵魂特有的活动，正是在理性的活动中，灵魂发挥出它典型的作用，自我意识就是理性的推理能力。但是，无意识状态才是灵魂的最高经验，这时思想

① 普洛丁：《九章集》，第3集第6章第1、3节。

② 普洛丁：《九章集》，第5集第5章第1节。

和对思想的意识，才不用再区别开来了。[1]

在论证那种涵盖一切美的美时，普洛丁的作为第三原理的灵魂，同柏拉图的灵魂理论在论证包括美理念在内的理念世界时具有类似的重要作用。普洛丁认为作为三一原理中第三原理的灵魂，具有两重性和创世的必然性。灵魂之所以有两重性，是由于它既与作为第二原理的心智世界（相当于柏拉图的可知的理念世界）相联系，又与物质世界（相当于柏拉图的可感的物质世界）相联系。正是这种居间地位决定了灵魂具有两重性，它既是可知的又是可感的，对灵魂来讲居于可知的地位当然是更好些，当处于强制情况下也分享可感领域。但要是灵魂仅仅满足于心智处于最佳状态，它就不会去创世而满足于沉思心智，何况这个受造的、创造出来的世界，大体上是逻辑上最好的世界，它是永恒世界的一个摹本，它拥有一个摹本所可能有的美。

普洛丁的灵魂观是理解其整个美学理论的关键。他是循柏拉图的回忆说来论证那种涵盖一切美的美的理念是人的不朽的灵魂所固有的："普洛丁将柏拉图的回忆变成为一种潜在地呈现的天赋观念。"[2] 具体地讲，普洛丁认为作为美的本质的美的理念是灵魂固有的。这点他在讨论艺术家如何从事创作时，就阐述得相当清楚。

普洛丁声称，假定有两块石头，并排放着，一块参差不整，未经艺术加工，另一块经过艺术制伏，成为神像如美神或诗神缪斯的像，要是人像就不是任何一人的像，而是艺术家从一切人体美中创造出来的雕像。由此可见，这块由艺术加工而造成形式美的

---

① 普洛丁：《九章集》，第2集第9章第1节。

② W. R 英奇：《普洛丁的哲学》，第1卷第127页。

石头之所以美，并不因为它是石头（否则那块石头同由石头雕成的雕像应该一样美了），而是由于艺术家所放进去的形式（eidos）[1]，而这种形式是艺术家的灵魂中所固有的，它并非像人们认为的来自客观世界。即，石头无非是物质、质料而已，其所以成为作为美的艺术品的雕像，完全是通过从事创作的艺术家，将其心、灵魂中固有的形式（即理念）转移进作为质料的石头中的结果。建筑也同样如此，建筑物的美，不是由于构成建筑物的石头等物质材料的形状和色彩，而是由建筑师将其灵魂中所固有的"理想形式"，使建筑师得以组合和支配不具形态的材料，从而使灵魂中固有的"理想形式"转移进作为物质材料的石头等中去。

就普洛丁而言，他尽管肯定"美主要是诉诸视觉"，实际上却认为，是由于灵魂中所固有的美，才使可感的事物显示为美：

> 首先应该肯定：美就是善，心智从善那里直接取得它的美；灵魂也因心智而美，其余如行为和事业之类的事物之所以美，是由于灵魂所授予它们的形式；而物体之所以能称为

---

① 关于 eidos，ided 的译名问题。第欧根尼·拉尔修说到柏拉图"常以不同的名称表述同一个东西，例如他将 idea 也叫作 eidos、genos（种）、paradeigma（原型）、arche（本原）和 aition（原因）。"（《著名哲学家的生平和学说》，第 3 卷第 64 节）。idea 和 eidos 本来同出于动词 idein 的两个不同的形式，当以译为"相"比较贴切，但鉴于与其他各卷的译名统一，这里仍译为"理念"。至于亚里士多德所使用的与 hulē（质料）相对立的是 eidos（形式），用的是同样是被一般译为理念的 eidos。但它们之间并无严格区别。现在国际学术界一般都倾向译为"形式"。详见汪子嵩等《希腊哲学史》第二卷，北京人民出版社 1993 年版，第 653—661 页。

美，也是灵魂所使然。因为灵魂既然是一种神圣的东西，而且是美的一部分，凡是它所能控制和统辖的一切东西，灵魂都使之美乎其美，尽可能分有美。①

这里普洛丁从根本上即从三一原理上来说明感性事物和行为、事业之类的事物之所以美，都取决于第三原理灵魂的美，而作为第三原理的灵魂的美则相继派生自第二原理心智和第一原理善（太一、神），归根结蒂都取决于善。雕像和建筑物所由以构成的质料石头等本身无所谓美，而是由分有美的灵魂将这种美作为形式，赋予作为质料的石头，这样才构成美的雕像或美的建筑，乃至美的行为或美的事业等。这里表明普洛丁既肯定感性美，又肯定知性美，但这两类美都取决于最终来自第一原理善的灵魂的美。这是他的审美理论的主要特点之一。一般来讲，希腊、罗马流行的美的概念，既包括感性美又包括知性美，柏拉图只肯定知性美或理性美，而希腊化时期（大体指公元前334—前30）的美学家只注重感性美。而普洛丁则正如塔塔科维兹所指出的那样：

普洛丁和两者都不同，他在美中看到了感性世界的属性，而这个感性世界却呈现了心智世界。形体是美的，但其所以美是由于精神。换言之，感性世界是美的，但它的美来自美的理想原型。再者，外形式是美的，但其美的根源在于内形式。如果建筑物没有出现于建筑师的心灵中，它就不会有美的外形。新柏拉图主义美学家断定外部形状、匀称与和谐是美的，但认为这种美是借来的美，它“分有”内在

① 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第6节。

的、精神的、心智的和理想的形式。[1]

的确，普洛丁并不否认感性美，并不否认某些感性事物的美与匀称的联系，即与比例等有关，但这只是美呈现自身的表现形态而不是美的本质。美的本质和根源不是匀称，而是呈现自身于匀称中的东西，即那种"光照"匀称的东西。他认为美在于统一，而事物中没有统一性，所以物质不是美的根源，所以美的根源只能是精神。美根本不是形态，不是色彩或巨大的体积，而是灵魂。普洛丁作为一个先验论者，强调灵魂的愉悦是极其自然的。通过色彩和形状等感性现象使人们感到愉悦，也是取决于灵魂的。所以感性美归根结蒂取决于灵魂，感性美只是起到提醒对灵魂中固有的美的理念（形式）的回忆而已：

至于各种最高的美，就不是视觉所能见到的，而是要灵魂不凭借感官去观照它、去判断它，在观照时，灵魂升到上界，把感觉留在下界。[2]

这种凭借灵魂的美去观照由灵魂赋予外在事物中的美，实际上是同一种美，更进一步讲也就是灵魂主体的美和灵魂外化了的客体的美的同一："必须使视觉主体近似或符合于视觉对象之后才能够观照，如果眼睛还没有变得合乎太阳，它就看不见太阳；如果灵魂还没有变得美，它就看不见美。所以，无论何人，如果有心要观照神和美，都要首先自己是神圣的和美的。"[3]这实

① 塔塔科维兹：《古代美学》，第320页。

②③ 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第4、9节。

际上是主体灵魂的自我认识、自我同一而已。美是属于作为主体的灵魂所固有的，可感事物之所以为美，是由主体的灵魂（如艺术家或建筑家的灵魂）赋予（用当前人们熟悉的语词是“外化”）给外物的形式；当主体的感官看到、感觉到感性事物的美时，就观照到感性事物中的内在美（即美的形式、美的理念），这种内在美是灵魂所赋予的。所以主体的美和客体的美都是属于灵魂的美，都是灵魂所固有的。

四　美在于分有理念

柏拉图在其中期的著作《斐多篇》、《会饮篇》、《国家篇》中，在讨论到可感的美或善的事物时，认为它们的美或善是取决于可知的美理念或善理念。他的论证过程是先设定一个最强的逻各斯，即原理或原则，和它相符合的才是真的。这个逻各斯便是肯定绝对的美自身（美理念）或善自身（善理念）等的存在。其他美的事物之所以是美的，是由于美理念，美理念是一切美的事物之所以是美的唯一真正的原因。反之，如果说美的颜色或美的形状等等是造成事物之所以为美的原因，只能导致混乱。所以柏拉图认为，只是由于美理念，一切美的事物才成为美的。普洛丁也持相类似的观点。声称，美的事物之所以成为美，取决于美理念：“一切事物之所以美，是由于理念，而理念是由心智的本质产生的。”①

① 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第9节。这句引证中的“心智的本质”，阿姆斯特朗和麦肯纳等相继英译为“essonce of intellecr”和“essence of intelleetual－Being”，中译有译为“理性的本质”。这里采纳阿姆斯特朗的英译。

既然肯定美的事物(“多”)取决于美理念(“一”),这里就出现“多”和“一”的关系问题,即“多”和“一”的结合问题。柏拉图凭借“分有”来解决这个问题,认为美的事物之所以成为美是由于分有美理念。普洛丁也同样如此,他在《九章集》第一集第六章第二节中,结合回忆说,阐述的观点,也认为感性事物之所以美,取决于所分有的理念(形式):

> 话转回来,让我们首先谈谈原初的美到底是什么。它是第一眼就可以感觉到的某种东西,灵魂仿佛有所理解,就断定它美,认识了便欢迎它,宛若情投意合。但是,遇到丑的东西,灵魂便悸动不安,拒绝它,摈弃它,视若不相投契、异己的东西。因此,我们说,灵魂既然是灵魂,而且最接近于比它更高的真实界,所以一旦见到自己的同类或同类的踪迹,便为之惊喜若狂,去亲近它,因而回想到自己和自己的一切。那么,此岸的美与彼岸的美有什么相似?因为如果是相似,就是相似罢了。为什么两者都是美呢?我们说,这是因为它们分有了形式。因为凡是无形式而本该取得一种形式或形成的力量,在没有分有得形成的力量或形式时,还是丑的,与神圣的形成的力量不相容的。而这就是绝对丑。此外,凡是未由一种形式或形成的力量统辖着的东西,因为它的物质尚未完全按照形式而形成,它也是丑的。[1]

这段阐明分有说的言论具有丰富内容。首先,灵魂在感官的启示下(“第一眼”)感觉到美的物体,就能回忆起(“有所理解”)灵魂

① 普洛丁:《九章集》,第1集第6章第2节。

中固有的美的形式(理念),从而断定由感觉引起的美的物体是美的,所以"为之惊喜若狂",彼此"情投意合"。但要是灵魂感受到的是异己的丑的物体,由于灵魂并无丑的形式(理会),所以灵魂便排斥这种丑的东西,灵魂对丑的东西感到"悸动不安",从而要摈弃它。其次,通过灵魂的这种"有所理解",即达到心智领域,便认识到"此岸的美"(指可感事物的美、可感世界的美)与"彼岸世界"(指可知事物的美、可知世界的美),两者不仅相似而且都是美。这是由于可感事物分有了"彼岸世界"的美的形式(理念),所以成其为是美的,即"此岸世界"的美,来自"分有""彼岸世界"的美,可感世界之所以美,由于"分有"可知理念世界的美,所以两者不仅相似而且都是美。否则便是丑的。又次,灵魂在"此岸的美"和"彼岸的美"之间起到至关紧要的中介作用。前面已从本体论上阐明过,艺术家由于将美的形式赋予作为质料的石头,所以创制出来的雕像是美的,也就是这里所说的"分有",石头经过艺术家的创制从而分有了美的形式。这里还从认识论上来阐明这点,灵魂中是固有着美的理念的,当灵魂感知到"情投意合"的可感对象,便会"有所理解",从而"回想到自己和自己的一切",其中当然包括"回想到""美理念",就进而理解到所感知的物体是美的。反之,要是灵魂所感知到的是"异己的东西",那灵魂就无从"回想到自己和自己的一切",因而所感知到的便是丑的东西。"此岸的美"与"彼岸的美",无论是在本体论上还是在认识论,都是凭借灵魂的中介作用才得以体现的。这种中介作用是由灵魂所特有的两重性带来的,因为灵魂既与可感世界相联系,又与可知的心智世界相联系。

至此,普洛丁以"分有"说来说明美的事物之所以为美,与柏拉图的"分有"说之间并无本质上的区别。但在进一步具体解释

事物如何分有美的形式(理念)从而成为美的事物时,这位持"动力学的泛神论"① 的普洛丁,便与他极度崇敬的柏拉图有所分歧,而是采纳了亚里士多德的形式质料说来申述分有说。柏拉图的理念世界是永恒静止不动、不变的,是与由其派生的可感世界相分离的,既然这样,用分有说无法解释这两个彼此分离的世界的结合。这点正像亚里士多德在《形而上学》第一卷第六章批评柏拉图的理念论的十个论证中"尤其重要"的第七个论证所揭示的那样:如果理念和具体可感事物是分离的,这样虽然肯定了理念,对于现实世界(即普洛丁所讲的"此岸世界")中的具体事物,无论是关于它们的运动、认识或是存在,都是无济于事的。也就是说,柏拉图的理念本身是静止不动的,因而不具备动力因,无法使理念和被分有的具体可感事物相结合起来,亚里士多德因而提出四因说来取代它。普洛丁接受了亚里士多德的理论,这里就将"形式"("理念",一般中译亚里士多德的"形式"和柏拉图的"理念",来自同一个希腊语词 eidos)理解为"形成的力量",兼具形式因、动力因和目的因。以此来说明美的理念如何将美赋予被分有的物体,从而使物体成为美的。

> 于是,形式到来了,把一件由许多部分组成的东西加以组织安排,使之成为一个秩序井然的统一体,于是创造了一个和谐统一的东西,因为形式本身是统一的,而那因形式而取得形状的东西,在杂多所能够成为统一的范围内,也应该是统一的。所以一旦结合为整一体,美就安坐在它上面,使得它的各部分和全体都美。但是,当形式落到一个统一而且

① 策勒:《希腊哲学发展史》,第3卷第2分册第507页,莱比锡1881年。

均匀的东西上面时，它就以美授给了整体。这仿佛是大自然独运匠心，把美有时授予整个大厦和它的各部分，有时却授予一块砖石。由此可见，物体美是因分有了一种来自神明形式的形成力量而产生的。[1]

普洛丁这里以亚里士多德意义上的形式来重新解释柏拉图的分有说。这里的形式已不是柏拉图所使用的意义上的静止不动的理念，而是能对质料、物体起到"组织安排"作用的"形成的力量"，它对于质料、物体而言，是在先的、现实的、能动的积极的力量或运动的源泉。而构成事物的质料、物体，如构成铜像的铜、构成人体的肌肉和骨头等，则是消极的、被动的、潜在的，不具统一性或整一性，自身没有运动能力，所以不能自行改变潜在状态。正是构成美的雕像所以美的形式、构成大厦所以美的形式，具有使它们成为统一、整一的"形成的力量"，"授予"作为质料的砖石，从而创制美的雕像或美的大厦。

就同样是唯心主义的范围而言，普洛丁这里吸收以亚里士多德为代表的形式质料说，重新解释柏拉图的以《斐多篇》为代表的分有说，确是将辩证的、能动的因素灌注到分有说中。雕刻家在从事雕塑时，建筑师在从事建筑时，在头脑中的确先有塑像的观念、建筑物的设计，这正是人类区别于一般动物的特点所在。蜜蜂在构筑蜂巢前不可能先有蜂巢的观念，纯粹是凭借本能进行操作的。问题是，这种先行的观念（柏拉图的理念、亚里士多德和普洛丁的形式）并非是天赋的，不是从事创制的雕塑家和建筑师的头脑中所固有的，而是人类在从事雕刻和建筑的实践中

① 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第2节。

所积累起来的。而且到底雕塑什么样的雕像,营建什么样的建筑,还受到雕塑家和建筑师们所处的时代以及其他种种物质条件和文化背景等复杂因素的影响。

五 真、善、美的统一

普洛丁同样也热衷于追求和论证真、善、美的统一,他在多篇论文中,从各个侧面讨论了这个问题,这里将它们汇集在一起进行申述。至于类似柏拉图那样在《会饮篇》中的论证,我们放在本章第四节讨论。

首先,美流溢自太一(善),因此美与真和善有同样的尊严。

普洛丁在其编年程序中的第三十八篇论文(即第六集第七章)《理想—形式的多样性如何成为存在:论善》中讨论了这个问题。普洛丁声称,太一的美是独一无二的,它是高于一切美的一种美:太一不能说就是美,因为太一不是各种事物中的一种事物。太一是可爱的,是美的创始者,它对一切美的形状来讲是这样一种力量,是美的顶点、终极,使一切成为可爱的。"太一降生美,并使美变得更美,由于这种美是由于美的过度而自太一中流溢出来的,太一是美的源泉和顶点。太一作为美的源泉,使无论什么样的美都产生自太一。"[①] 由太一授予的美本身是没有形状的,而是分有这种美的东西才有形状。

由此可见,普洛丁强调的是美与最高原理太一的统一,因为这种美是从太一流溢出来的,由于太一本身的美的过度,盈则溢而自然而然地流溢出来的。这种流溢自太一的美是无声、无色、

① 普洛丁:《九章集》,第6集第7章第32节。

无形的，也就是美的形式（理念），只有分有这种美的形式的分有者才是有形状的，因为后者是美的形式和质料的结合体。

其次，美与存在是统一的。

普洛丁认为，此岸现实世界的芸芸众生是自生自灭的，而彼岸世界[1]的能力却不然，它只有存在，只有美。因为在心智世界中美与存在是同一的、统一的，所以不可能有失掉存在的美、没有失掉美的存在。“因此，存在之所以可欲，正因为存在就是美，美之所以可爱，正因为美就是存在。”[2]就艺术作品而言，它是一种虚构的存在，它必须反映外来的美，才能显得是美而获得存在，它只有分有理念的美才显得美，分有的理念愈多就愈显得完美，而且愈接近美的本质。

由此可见，普洛丁肯定在彼岸心智世界（即柏拉图的理念世界）中美与存在是同一的。作为模仿的艺术作品，原本是虚构的存在，所以谈不到美也谈不到存在，只有当它分有美理念，才显得美才取得存在。

再次，美凭借爱和善相统一。

普洛丁并不否认美与匀称之间的相互联系，但他否认匀称就是美的本质，声称美能展示为匀称，但美不就是匀称本身，美是能真正激起爱的东西。这样他就通过这种爱，将审美中的美和伦理中的善相联系、相统一起来。重视爱、爱情、爱神在审美活动中的作用，在这点上普洛丁是与柏拉图一致的。

普洛丁在进行辩驳匀称不是美的本质时指出，一个人的面容生前死后都“保持完整和匀称”，但活着时的美更加光耀，而死

---

① 阿姆斯特朗将“彼岸世界”理解和译为“心智世界”（the intelligible world）。

② 普洛丁：《九章集》，第5集第8章第9节。

后却惨淡无光。循此,最逼真的肖像最美,尽管其他肖像更为匀称。活着的丑人,比雕塑的美人像更有吸引力。其根本原因在于活人有灵魂、有生命力,有更多的善理念,能行善:

> 这是因为他更加接近我们寻求的对象,之所以说他更接近是因为他有灵魂,有更多的善的理念,有善的光辉,这一光辉唤醒并激励着灵魂和灵魂所支配的一切,把他争取到善行上来,使他充满着无限的生命力。①

最后,真、善、美统一于净化的灵魂和神。

普洛丁在讨论到德性的美和知识的美时讲到,各种最高的美,不是凭借视觉所能见到的,而是凭借灵魂的凝神观照才能把握到的。正是在这种凝神观照的过程中,灵魂上升到上界彼岸世界,从而能判定事业的美,只有欣然爱事业、爱知识一类的美,即爱作为真知的美,才能判定德性的美、德性的光辉。灵魂一旦观照到了事业、知识一类的美,比之感觉到物体美就更有强烈的喜悦、惊愕、兴奋,"因为我们现在把握的是真正实在的美"②。

进而申述这种"真正实在的美",只有凭爱和灵魂的净化才能把握到。所要探讨的并非是对感性事物的爱,而是对美的事业、美的性格、德性和灵魂方面的美的爱,对神圣的知性的光辉的爱。因为只有这些才是"真正实在的美"。要达到这点,灵魂就需要净化。由于当灵魂进入肉体时就变得污浊,处处都堕入感性事物的陷阱,染上了许多肉体方面的杂质,甘心与许多物质性方

---

① 普洛丁:《九章集》,第6集第7章第22节。

② 普洛丁:《九章集》,第1集第6章第4节。

面的东西合在一起，吸收了异己的理念（形式），从而蜕化变质。这就像一个人陷在污沼泥浆中，显不出他原有的美。所以这种被沾污了的灵魂就要净化："只有在净化了由于和肉体结合得太紧而从肉体染来的种种欲望，摆脱了其他情欲，洗净了因物质化而来的杂质，还纯抱素之后，灵魂才能抛掉一切从异己的自然中得来的丑。"①

进而申述，只有净化了的灵魂才能达到真、善、美的统一，而这种统一就是统一于神。当灵魂一旦得到净化就成为理念（形式）和"形成的力量"，灵魂也就变为无形体的，也就纯然属于心智的。这是由于，灵魂一旦得到净化后，就被提升到第二原理心智，其美也随之增加。当灵魂变得善和美时，也就变得像神一样，真、善、美也就是一回事：

> 或者毋宁说是，美就是实在（即真——引者），其他非实在的东西是丑，同时也就是原初的恶。因此，对神来讲，善和美的性质是相同的，或者，实在、善和美是一回事。②

这里，普洛丁以灵魂的净化来讨论真、善、美的统一。灵魂一旦得到净化，它就摆脱了肉体的羁绊，它也就进入第二原理心智领域，心智领域也就是理念世界，其中当然包括美理念，而第二原理来自第一原理善。正因为这样，在净化了的灵魂中真、善、美是统一的。实质上是凭借三一原理的统一来论证真、善、美的统

---

① 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第5节。

② 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第6节。这段文字，麦肯纳等的英译文与A.H.阿姆斯特朗的英译文出入很大，这里根据阿姆斯特朗的英译文。

一。第三原理灵魂流溢自第二原理心智，第二原理心智流溢自第一原理善，所以既然三一原理三者本身是统一的，随之而来真、善、美也必然是统一的。

因为，归根结蒂真、善、美三者最终都来自神(太一、善)。尽管有太一、心智、灵魂等三一原初原理，但是万物一源，三者始终保持着同一性，第二原理心智、第三原理灵魂都出自第一原理神。它们彼此的关系是，离太一越远就越不完善；但不多不少只需这三个原初原理，太一是终极最高原理，它也就是神、善；心智按其本性是处于永恒的活动之中，向着和围绕心智运动的就是灵魂的活动。从心智向灵魂过渡，就使灵魂具有思想的力量，在心智和灵魂之间是没有任何东西插入的。思维并非是一种杂多的东西，它是单纯的，真正的心智就是在进行思维活动的思维，它所思的对象不在它自身以外而就是它自身，自身就是它所思的对象。灵魂是从心智流溢出来的，它是心智的形相，上焉者高等级的灵魂实际上是属于心智领域，下焉者低等级的灵魂已进入有形体的可感现象世界。因此，太一、心智、灵魂虽说是三个领域，但实际上是统一体，类似来自同一个同心圆的流溢、喷射、辐射、散发、光照。[①]

既然作为第三原理的灵魂是从第二原理心智流溢出来的，因此它潜在地就具有心智的一切特征，特别是高等级的灵魂，它具有记忆、回忆、想象等功能，凭借视觉在可感事物的作用下，凭回忆和推理可以重新回忆灵魂所固有的美、善(作为伦理道德意义上的善，而不是太一意义上的善)等理念(形式)。这时的灵魂实际上已进入第二原理心智领域，而心智的内容是有生命的存

① 详见普洛丁《九章集》第4集第3章第17节、第6集第8章第18节。

在、数、理念(美理念即属于这个领域)。所以普洛丁的心智领域相当于柏拉图的理念世界,而理念世界派生自终极最高善理念(本体意义上的善)。普洛丁循此,认为心智第二原理派生自第一原理太一(善、神),所以高等级灵魂所固有的美理念,既是属于它所流溢自的心智领域,又是间接地属于心智所流溢自的第一原理善。所以从根本上讲真、善、美始终是统一的,只是由于灵魂进入人的肉体遭致可感世界的玷污,才丧失了这种统一,以后经过净化重返太一,才能重新恢复这种统一。这点正是普洛丁重视美学理论,也正是他制定整个体系所追求的主要目的所在。

第三节　艺术、自然、模仿、创作

普洛丁对希腊人视作为技艺中的美艺术(fine art,指绘画、雕塑、建筑、诗歌、音乐、舞蹈等)及其性质和创作进行了比较深入具体的探讨,成为整个西方古代美学史中有价值的组成部分。

一　技艺和艺术

普洛丁从先验论出发讨论艺术品和艺术美等有关问题,这点与柏拉图并无根本区别。但对艺术品和艺术美等的评价上,两人有明显的区别。尤其值得注意的是,他不仅肯定了模仿,肯定了艺术美,而且还讨论了自然美和艺术美以及两者的关系等。

比之柏拉图,普洛丁有关技艺及其组成部分美艺术的基本观点,更其是接近亚里士多德的。

首先,普洛丁将技艺分为三类。

第一类，技艺和技艺的产品是同时完成的。例如营造房屋之类，当施工对象结束时，技艺也同时完成。第二类，以自然为对象，但对此加以改造而为人所有。例如医药、耕作以及其他一切有用的技艺，它们都是以自然物为对象，目的是开发自然中可利用的部分。第三类美艺术，例如修辞、音乐等美艺术都是与一切支配灵魂的东西有关的，以此改变人，使人变得更好些或更坏些。①

其次，艺术创作的特征。

普洛丁认为艺术处于此岸世界和彼岸世界之间。艺术一方面是属于此岸世界的，因为它表现了真实的事物和可见的形式。艺术另方面也属于彼岸世界，因为艺术家是凭借灵魂中的形式（理念）这种形成力量进行创作的。在普洛丁看来，绘画、雕塑等艺术是由艺术家创作的，艺术家赖以进行创作的物质材料来自此岸世界，所模仿的对象也是尘世此岸的可见世界，所以与"更高的领域"，即心智世界或理念世界是无关的。但艺术创作毕竟是通过艺术家进行的，而艺术家是凭其灵魂中的形成原理，即形式（理念）进行创作的，而形式（理念）属于心智原理这一更高的领域。

在这点上，普洛丁是有别于柏拉图的。柏拉图径直认为，艺术品是艺术家模仿作为理念摹本的可感事物的结果，所以与"真实体"的理念是隔三层的，正因为这样，柏拉图是贬低艺术创作和艺术品的。普洛丁虽肯定艺术品是模仿，但也肯定艺术家是凭借原来属于心智领域的形式（理念）来运用现实世界中的物质料来进行创作的。

---

① 普洛丁：《九章集》，第4集第4章第31节。

最后，不同的美艺术有不同的作用。

普洛丁认为不同的艺术有不同的目的，有些艺术是再现现实，有些艺术则对人有用处。至于就视觉艺术雕刻、听觉艺术音乐、诗歌而言，其作用是以精神形态来描绘事物，从而创造出美。正因为这样，他是肯定艺术美的。例如就音乐而言，爱乐者们对美特别敏感，对音调所传递的美非常敏感。[①] 但这种美感，不是来自选择或理性，而是来自非理性的灵魂，被音乐的魅力所迷惑，这是无可指摘的一种巫术，它通过演奏者表现出来的魅力，确是受到欢迎和被确认了的。[②]

二　自然美和艺术美

普洛丁同柏拉图、亚里士多德一样，将艺术品看作是对自然的模仿，为此他认为在讨论艺术美以前，先要讨论艺术所模仿的对象的自然的美，即自然美："让我们放下艺术不谈，去考察一下那些据说就是艺术作品所模仿的事物，天生的美或所谓自然的产品的美。"[③] 即一般所讲的自然美。

柏拉图和亚里士多德都未曾具体地讨论过自然美问题，而普洛丁则将其神学目的论贯彻到底，不但讨论而且肯定了自然美。声称，不论是有理性的生物，还是无理性的事物，特别是其中被创制成功的东西，是其"塑造者"或"创制者"制伏了质料，赋予这些生物或事物以所向往的"形式"。但是使它们成为美的究竟

① 普洛丁：《九章集》，第1集第3章第1节。

② 普洛丁：《九章集》，第4集第4章第40节。

③ 普洛丁：《九章集》，第5集第8章第2节。

是什么?当然不在于与美无关的东西,诸如血液、月经等质料,这些无非是"单纯的接受器"而已,仅仅是构成美之所以为美的质料而已。从希腊神话中美女海伦的美、司爱与美的女神阿佛洛狄忒的美,到凡人的那些旷世无双的美,无论是见过的还是从未见过的,那种美的光辉究竟是从哪里射出来的呢?使人一见之下,总是使人感到惊叹的那种美,究竟是从哪里来的呢?正像前面已经讨论过的,普洛丁认为是取决于形式(理念)。

这里,普洛丁是以亚里士多德的形式质料说为主,又适当采纳柏拉图在《蒂迈欧篇》中的"接受器"说(或译为"容器"、"载器"),来阐明包括人在内的自然物的美,认为自然物的美,不是取决于质料而是取决于形式(理念),质料仅仅起到接受器的作用:

> 岂不是全然由于创造者授予创造物的一种形式,正如我们说艺术的美是由于艺术家授予艺术作品一种形式那样吗?为什么呢?因为创造物和体现在物质上的形式既然是美的,那尚未在质料上而存在于创造者心中的形式,虽然是原初的、非物质的,但是始终统一的,难道它就不美吗?[1]

这里最为值得注意的是,普洛丁在第一卷第六章《论美》中,以分有说来解释美的事物之所以为美时,是由于其分有美的形式,认为形式本身就是"一种形成的力量"或"形成的原理",即形式本身即具有与质料相结合而成美的事物的动力。在美的形式和作

---

① 普洛丁:《九章集》,第5集第8章第2节。

为接受器的质料之间，毋需第三者的介入。这种美的形式是客观的（当然是在客观唯心主义的意义上）、绝对的。但是现在却认为这种美形式是“存在于创造者心中”。这里，除了形式和质料外，又提出了创造者。这里所讲的创造者实即是神（太一），也就是美是寓于神这个创造者之中的，表明他在进一步阐明自然美时，运用了主观唯心主义的神学目的论。这点在古代美学思想的发展过程中是一种新的特征。

柏拉图的理念和亚里士多德的形式，总的来讲是客观的，理念（形式）并不依附于神而是独立存在的。正是新柏拉图主义以及基督教神学的先驱、亚历山大里亚城的哲学—神学家斐洛，在西方哲学上率先将理念解释为神的思想。[①] 他在《论基路伯》中曾明确地提出：

> 神是一幢宅第，是无形理念的无形居处。神是万物之父，因为神出生万物，同时又是智慧的丈夫，为了人类把幸福的种子投落到善的处女地之中。[②]

同样是长期在亚历山大里亚城从事学术活动的普洛丁，很可能正是在斐洛的影响下，也将理念解释为神的思想，并将这种依附于神的理念，解释为其三一原初原理中仅次于第一原理“神”的第二原理“心智”，把它解释为神的头生子、第二个神、第二个神圣的本体，认为只有依靠神才能说清楚心智从神产生的过程。[③] 而心智

① 阿姆斯特朗主编：《剑桥晚期希腊和早期中世纪哲学史》，第142页。

② 斐洛：《论基路伯》，第49节。

③ 普洛丁：《九章集》，第5集第5章第6节。

世界也就是理念世界，它是永恒的，包含一切精神的存在于自身之中，是神的产儿或流溢。斐洛对理念的这种主观唯心主义的解释，对普洛丁和奥古斯丁的美学都有深远的影响。

普洛丁声称，包括美理念在内的一切理念，全然存在于神之中，创造物的理念是由于神授予的。因为创造者授予创造物的理念（形式）是美的，所以创造物才是美的。人们所能感受到的只能是形式而不能是质料。但是，作为创造物的美，未被我们感受到时，客观上虽是美的，但我们并不觉得它美，只有当我们意识到它是美时才是美的：

> 当事物的美留在我们身外时，我们不觉其美，当它进入我们心中时，我们才被感动。况且能通过眼睛而入的只是事物的形式而已，要不然又怎能通过这样狭小的瞳孔呢？固然事物的体积也一起映入眼帘，但它所以显得庞大，实不因其质量，而是因其形式。①

这里讨论客观的自然美，如何被我们主体所认识。但不能孤立地来理解这段话，似乎普洛丁承认有客观美，作用于主体的感官（眼睛），从而主体才感觉到客体的美。因此，要联系其整个体系来理解。自然物中的美的形式是由神授予的，人所感受到的是由神授予的美的形式。而人这个主体之所以能感受到这种神所授予的美的形式，是由于这种美的自然物作用于感官，作为主体的灵魂就通过凝神观照，回忆起灵魂中原先固有的美的形式。这样，由神授予自然物的美的形式就与寓于人体中的灵魂中的美

① 普洛丁：《九章集》，第5集第8章第2节。

的形式相重合，这样便算凝神观照到自然美。实际上，无论是客体的自然美，还是主体灵魂中的美形式，归根结蒂都来自神，都是由神所授予的。正因为这样，灵魂对自然美的观照，无非是自我体认而已：

> 不去观照美，怎能进入美中呢？视美为异己的，还不是进入美中，除非变成了美，才是真的进入美中。所以，倘若是观照外物，观照的主体应该与客体一致，否则就视而不见，这正如自我认识和自我感觉那样，为了感受更深，就得留心不离开自我。①

三　绝对美和相对美

普洛丁在肯定自然美的基础上，又进而探讨了这种自然美的绝对性和相对性，即绝对美和相对美。

普洛丁声称，美与伟大是不同的，我们把美看作是绝对的，把美看作是一种性质。至于"更美"是指相对的东西。但是即便是这样，就诸自然物的美而言，依然有一个相互比较的问题，所以即便是美这个词，也可能指在一种特定关系中会呈现为丑的东西。例如拿人的美与诸神的美相比，人便显得丑；"最美的猴子"，我们可以说"与其他种类的动物相比也是丑的"。由此可见，一种自身美的东西与另一种东西相比较时，或许显得更美，或许显得不太美。同样道理，一种东西本身伟大，这种伟大不是取决

① 普洛丁：《九章集》，第5集第8章第1节。

于外在的原因，而是取决于本身，因为它本身具有神明般伟大的特质。

普洛丁由此得出结论，通过相互比较或相互对照，固然有绝对美和相对美，但并不因此而能取消美，因为美之所以为美是取决于本身，只有本身是美的东西，才谈得到与另一种更美的东西相对照的问题。正因为这样，我们不能以一种更美的东西为借口而取消美，同样我们不必因为有更伟大的东西而取消伟大。显而易见，没有伟大便没有更伟大，就像没有美也就不会有更美一样。

普洛丁认为美的东西之所以为美是取决于分有美理念，而这种美理念，归根结蒂是由神赋予的。诸如此类的见解固然是错误的，但是他在这里肯定自然物的美，在其取决于自身为美的前提下，肯定各种美的东西间还有一个相对和绝对的对照、比较问题，但并不因此而否定美本身，并不走向相对主义。这里显示出普洛丁美学思想中的辩证因素。

综上所述，普洛丁可以说是西方美学家中率先提出和讨论了自然美，从而推动后人去探讨这个美学领域中的重要问题。进而探讨了这种自然美如何被人这个主体所认识，这样他就鲜明地提出了客体美和主体美等与审美至为关系密切的问题。进而在肯定美的东西之所以为美取决于自身的基础上，探讨了美的绝对性和相对性的关系问题。这些重大问题的提出，对推动整个西方美学的发展都是有重大意义的。尽管他对这些问题的回答是错误的，因为他把包括整个宇宙和人类在内的自然界的美，以及人类主体所以能认知自然美，都归诸由神所赋予、所授予的美理念，并在此基础上来讨论绝对美和相对美的关系。我们不能因为他的回答是错误的，从而全盘否定他提出和探讨这些问题的

功绩。

四　艺术和模仿

普洛丁继承古希腊的传统，将绘画等美艺术看作是对现实人生的模仿。他在编年顺序第五篇论文《心智原理、形式及其存在》中一开头就指出：

> 模仿的艺术——绘画、雕刻、舞蹈、哑剧的手势——大体上是立足于人间的基础。这些模仿的艺术是遵循在感官中发现了的模型，因为它们复制形式和运动以及再现看得见的匀称，所以它们不能归诸高级的领域，除非是间接地通过人性中的心智领域。[1]

根据普洛丁的说法，现实人生是属于此岸可感世界，不在太一、心智、灵魂三大领域中的，所以是等而下之的，是灵魂进入人的肉体而出现的，所以对之进行模仿而产生的艺术品，不能是属于高级领域的。但是，艺术品毕竟是人凭借其灵魂模仿现实人生的产物，而且所模仿的又是形式和运动。就这种意义上说，由于灵魂是与心智相联系的，艺术品可以说是心智活动的产物，所以艺术品是间接地与心智领域相联系的，从而对艺术品持肯定的态度。

这点，他在第十三篇论文《灵魂问题(I)》中有所申述。声称艺术品在起源上是晚于灵魂的，灵魂凭借其存在的力量，即形

---

[1] 普洛丁：《九章集》，第5集第9章第11节。

式、形成的力量制伏质料。[1] 因为，无论是作为模仿对象的人生或自然，固然是形式和质料的结合，还是作为模仿的产物的艺术品，同样也是形式和质料的结合。但是，艺术品是艺术家灵魂中的形式，降服质料的产物，所以艺术品虽是模仿自然，却因此而可以高于自然。他在第三十一篇论文《论心智美》中进一步声称，艺术是模仿，艺术品的创作是模仿自然。这种模仿是先验的形式和质料的结合。假定有两块石头并排放着，其中一块未经艺术加工，另一块经过艺术降伏了质料，成为神或人的雕像。要是是神像，也就不是任何神的一般神像，而是美神阿佛洛狄忒或缪斯诗神的神像；要是是人像，它就不是任何一个人的像，"而是艺术从一切人体美中创造出来的雕像"[2]。这些经由艺术家技艺加工而雕刻成的具有形式美（理念美）的雕像之所以美，并不是由于质料（石头），否则作为不具形式的石头的质料，就会是像形式和质料相结合的雕像一样美了。雕像之所以美，取决于由艺术家凭借其技艺，将美形式放进到作为质料的石头里。这种美形式，不是作为自然物质的石头所固有的，而是先验地存在于艺术家的头脑之中的，在艺术创作过程中，由艺术家赋予石头的：

> 这种形式，不是石头的自然物原有的，而是在进入石头之前，早已存在于那构思者的灵魂中；而且这形式之所以存在于艺术家的灵魂中，也不是因为他有眼睛和双手，而是由于在于他的技艺中他所分有的形式。[3]

---

① 普洛丁：《九章集》，第4集第3章第10节。

②③ 普洛丁：《九章集》，第5集第8章第1节。

这无疑是艺术创作中的先验论观点，艺术家在凭借质料创作雕像以前，艺术家的灵魂中已先验地具备待创作的艺术品的形式，只是在创作过程中将这种先验的形式（雕像）灌注于质料（石头），这样就雕塑创制出来一座美的雕像了。这种艺术观很可能来自亚里士多德，并又辅之以柏拉图的分有说。亚里士多德在《动物的构造》中，几乎也是这样说的：

> 艺术作品须先有与之相应的动因即技艺，例如欲得雕像必先有雕塑艺术，雕像是不可能自发生成的。技艺所预想的成果，在凭质料而得其实现以前，必先涵蕴在艺术之中。[①]

艺术家在就石头这种质料雕塑某个塑像如美神阿佛洛狄忒之前，心目中确实先酝酿这个待创作的美神的塑像的构思，但所构思的这个待创作的形象（即普洛丁这里所讲的形式），并非是艺术家的灵魂中所固有的，而是艺术家在以往生活和创作实践中长期积累起来的，而且作为待创作的加工对象也并非与诗创作出来的雕像完全无关的。显而易见，同一个艺术家以同样的构思创作美神阿佛洛狄忒，以同样的技艺（假定这个艺术家同样掌握木雕、石雕、铜塑）分别作用于不同的质料——木头、石头、铜，最后完成的阿佛洛狄忒女神像并不是全然相同的。

普洛丁进而认为，艺术家的灵魂中固有的美形式，或所分有的美理念，一旦被艺术家凭借其技艺灌注进石头，与作为质料的石头相结合而成为塑像而显示出来的美，不如原先未被灌注进

① 亚里士多德：《动物的构造》，$640^{a}29-32$。

石头的美形式那样美，即与质料相结合后的美，不如原先艺术家灵魂中的美形式，因而成了一种较低级的美。因为，当这种美形式一旦被灌注进石头这种质料时，就遭到石头这种质料的抵制，所以其美只能达到其所能征服石头这种质料的程度。①

但是，普洛丁并未因此而否认艺术家所创制的艺术品的美。相反，他认为作为模仿的产品的艺术品比自然物的美更美。声称艺术品"它当然是一种更高级更真实的美；因为它所具有的艺术美比外在的现实美更高些更美些"②。并以此来进而谴责因艺术品仅仅是模仿而贬低艺术品的观点。声称自然物本身也只是一种模仿，自然的造物也只是模仿另一种存在而已，并进而精辟地阐明了古代美学理论中占有重要地位的模仿说：

> 应该知道，艺术也决不是单纯模仿肉眼可见的事物，而必须回溯到自然事物所从出的理念这根源。不仅如此，况且许多艺术品是艺术所独创的，因为艺术既具有美，它就能补救事物的缺陷。斐狄亚斯创造宙斯像时，就不是以感性事物为蓝本，而是设想假如宙斯肯现身于凡眼之前，他应该是个什么形象。③

这些既肯定自然美，但更肯定艺术美高于自然美的论述，是值得重视的。首先，艺术品所模仿的自然，它本身也是模仿的产物，艺术品和它所模仿的自然，归根结蒂都来自理念。自然物固然是模仿理念的产物，艺术品所模仿的并不是肉眼视觉所及的事物，即所模仿的并不是自然物的质料，而是模仿"自然物所从出的理念

①②③ 普洛丁：《九章集》，第5集第8章第1节。

这根源”。也就是说，普洛丁把自然物和艺术品都归结于它们所从出的理念，即它们两者是同源的。这种解释是符合他自己的三一原初原理体系的，因为可感的自然物和艺术品，都要归诸所从出的理念和心智原理。因为只有理念才是形成的力量或形成的原理，使形式和质料相结合，最后还都要溯源于太一（神）。这种解释含有浓厚的神秘主义色彩，但他毕竟肯定了这种模仿，肯定了自然美和艺术美。其次，在肯定艺术美高于自然美的同时，高度肯定了艺术家的创造性，在创制艺术作品过程中的主观能动性。指出艺术家在创作时，不是单纯模仿肉眼所见到的自然物，不是机械地以感性事物为蓝本，而是能够补救所模仿对象的“缺陷”。这样，艺术品必然也就比所模仿的自然物为更美，因为艺术品已避免了自然物的缺陷。他以伟大的雅典雕刻家斐狄亚斯于公元前430年左右完成的、被后世称为“古代世界七大奇迹”之一的宙斯雕像为例说明这点。认为斐狄亚斯在塑造这座神王宙斯像时，不是简单地机械地模仿感性事物，即以凡人为蓝本，而是充分发挥自己的主观能动性，“设想……他应该是什么形象”。这里实质上已接触到艺术创作过程中的“理想化”问题。认为斐狄亚斯在从事创作宙斯像时，以比现实的人更美好、更完美的尺度来塑造神话传说中这个大神的形象。①

普洛丁的这种肯定模仿、肯定艺术美的观点显然是针对柏拉图的，鲍桑葵就曾明确地指出，普洛丁的这种观点“毫无疑问

① 这座宙斯像及奥林匹亚宙斯神庙，都已毁于公元五世纪时的一次地震。其详细情况，在此以前由出生于小亚细亚的希腊著名旅行家鲍萨尼阿斯（约公元120—180）记载在所著《希腊风土记》，第5卷第10章第2节——第5卷第12章第8节。

地说明作者有意要接受柏拉图在'和真理隔着三层'的论点里提出的挑战"①。应该说,普洛丁的肯定艺术是模仿和肯定艺术美的观点,无疑地是更其具有积极意义的。很有可能,普洛丁在抛弃柏拉图的模仿说,接受亚里士多德在《诗学》中肯定模仿说的同时,广泛总结了包括斐狄亚斯等在内的伟大希腊艺术家们的创作实践,促使他积极肯定和高度评价艺术家们在创作过程中发挥出来的高度的主观能动性。促使他在承认自然美的同时,进一步肯定艺术美高于自然美。

五 创作和灵感

接着普洛丁探讨艺术创作问题,他与柏拉图一样强调灵感在创作艺术品中的作用。声称,艺术创作是与对美的凝神观照密切相联系的。就对美的观照而言,从神王宙斯和诸神到凡人都在观照这种美。但这种观照有等级和先后的区别。首先是领导诸神的宙斯观照这种美,接着是其余诸神以及凡能观照这种美的精灵(the spirit)和灵魂(the soul)观照这种美。

这种被观照的美的景象,是从一些不可见的地方突然出现的,升到上面所讲到的那些观照者们的上方。这种美"光芒万丈,普照万方"。但由于这种美是属于彼岸,所以并非所有人都能观照到它的。宙斯和诸神自身既是在彼岸,当然都一律能观照到这种美,而人类中,只有"能见到彼岸事物的灵魂"的人,才能自始至终一览无遗地观照到这种美。即便是这样,他们之中也还是有区别的:

① 鲍桑葵:《美学史》,第151页。

> 有人聚精会神去看，见到光辉灿烂的正义的根源和本性的人却饱餐智慧的秀色，这种智慧不是生来便有的，因为它毕竟是模仿彼岸的智慧，后者无所不在，美不胜收，即使曾见过许多鲜明景像的人也叹为观止。①

这里所讲的"智慧的秀色"、"彼岸的智慧"，根据上下文和希腊人的传统指的就是美。柏拉图在《大希庇亚篇》中就持这种观点："万物中，智慧是最美的，无知是最可耻的。"②

宙斯和诸神们处身彼岸，当然能观照到这种美，而人类中只有"得宠的人们"才能观照到这种美："终于在万类中见到整体的美，并且分有了彼岸的美。"③只有"得宠的人们"的灵魂才浸润着美："饱吸美的玉液琼浆仿佛酩酊大醉的人才不是一般的观照者，因为美浸润他们整个灵魂。"④反之，没有获得神恩宠的人们，就不能观照到整体的美，甚至对美视而不见，把光芒万丈的美的景像看作是幻觉。这里所讲到的"得宠的人们"，指的是被阿波罗神或诗神缪斯附身的人们，具体指的是诗人等美艺术家。缪斯女神给诗人们以从事创作的灵感，而作为奥林匹斯十二主神之一的阿波罗，除了被认为是太阳神外，还被认为是音乐之神并帮助人类，教给人类智慧和艺术。只有阿波罗神和缪斯女神附身或"凭附"的诗人和艺术家们才能心有灵犀一点通：

> 这样，在观照中，我不是在物外，物也不是在我外。凡是

①③④　普洛丁：《九章集》，第5集第8章第10节。

②　柏拉图：《大希庇亚篇》，296A。

> 以智慧观物的人都能见到自己心中有物在，不过万物虽然皆备于我，我却不知物在我心，而把它当作外在的事物，把它当作景像来观照，而渴望去欣赏它，既然作为景像来观照，就要在身外来观照了。然而，必须有内视功夫，才能见到物我合一，见到物即是我，正像一个人一旦被阿波罗或什么诗神凭附，就能在自己心中见到神的形象，有了以心视神的能力。[①]

这里，普洛丁对艺术家的创作实践作出神秘主义的解释。他的前提是：美的事物之所以美，是由于该事物分有美理念；而艺术家要从事创作美的作品，他就必须先分有这种美理念；而美作为理念是属于彼岸世界，即属于第二原理心智领域。那么诗人和艺术家如何能把握或观照到赖以进行创作的美理念呢？前面已经讲到过，这种属于彼岸世界的美理念是灵魂所固有的，但它不一定被意识到和及时回忆得起来，潜在的不一定就是现实的。这里普洛丁强调只有"得宠的人们"，即音乐之神阿波罗和诗神缪斯"凭附"的艺术家才能观照到、回忆起或分有这种美理念，只有这时，诗人和艺术家灵魂中的美理念，才达到与彼岸世界的美理念同一。只有这时的诗人和艺术家，才能以他们自己主体的灵魂中的美理念，作为形式灌注到质料中去降伏质料，从而创造美的艺术品：

> 我相信，倘若我们自己是原型，是真存在，同时也是形式，倘若彼岸的创造形式就是我们的真存在，我们艺术创

① 普洛丁：《九章集》，第5集第8章第10节。

造也将毫无困难地降伏物质，现在即便是人也成为是匠人，也能创造出异己的形式。[1]

也就是说，只有当彼岸、心智世界的原型（理念、形式）成为艺术家灵魂中的形式，两者从而达到同一，这时的艺术家才能凭借这种主客同一的形式，将其灌注到质料中去，创造出异己的分有了形式的美的艺术品，即“创造出异己的形式”。

这里，普洛丁对诗人和艺术家们进行创作的构思酝酿过程，作出了神秘主义的非理性的解释。艺术家在从事创作之前，当然先有一个构思过程，但其构思的内容并非凭空来自主体，也非主体所固有，更非某个神所赐与（凭附），而是来自现实的客观世界，是艺术家在长期生活和创作实践中积累起来，逐渐形成的观念形态的东西。然后待时机成熟时，凭其技艺将观念形态的东西转化为物质形态的东西如雕像，即创造出异己的艺术品雕像。我们并不否认艺术家在长期构思酝酿某个主题时有一个从量的积累到质的飞跃过程。这个从量到质的飞跃的关节点，要是可以称之为“灵感的爆发”的话，那么这种灵感决非是艺术家生来固有的，更非某个神“凭附”的结果。

普洛丁以诗神的“凭附”来解释艺术家的创作过程，是与他认识论上强调“迷狂”是密切相关联的。他在编年程序第九的论文《论神或太一》中，将对神庙中神像的观照解释为“迷狂”：

人们在神庙和交流中看到的景像，并非产生自雕像，而是来自神自身……凝神观照不是一种景像，而是另一种视

① 普洛丁：《九章集》，第5集第8章第7节。

觉类型，即迷狂。[1]

普洛丁的这种带有神秘色彩的认识观和创作观，显然来自苏格拉底和柏拉图。

第四节 审美与重还故园

普洛丁的哲学体系，概括地讲是阐明活生生的秩序井然的双向结构。一方面是下降之路，从先验的原初第一原理太一（善、神）循序持续下降，先降为心智第二原理，再降为灵魂第三原理，再自灵魂降入各种经验层次，即降入可感世界，从整一、统一的无形领域，下降为愈益增多的杂多领域。另方面是上升之路，灵魂摆脱肉体、可感世界的羁绊，重返所从出的故园：太一，灵魂通过持续的净化和简化再次回到太一。两相比较，上升之路更为重要。因为，当灵魂下降进入肉体并和肉体相结合后，就与可感世界相接触，灵魂从此也就遭致玷污，从而导致灵魂的堕落。因此，人的使命就是要通过一切可能的途径，回到灵魂所从出的太一那里。正因为这样，阿姆斯特朗在其所译的《九章集》的序言中指出，普洛丁的哲学活动的真正目的是："使他自己和他人的灵魂，经过心智达到与太一结合。"[2] 普洛丁也意识到这点，他临终时的最后一句话就是："我试图将神带回到你那里，并将神带回到

① 普洛丁：《九章集》，第6集第9章第11节。

② 阿姆斯特朗英译：《普洛丁文集》，第1卷第XXV页。

一切人那里。"①

普洛丁所讲的降入肉体的灵魂上升重返故园的历程，也就是追求真、善、美的历程。吉尔伯特等也有相类似的观点："在普洛丁的形而上学中，这个超感觉的朝圣者(pilgrim)的行程，既说明了道德经验，也说明了审美经验；我们热切地期望美，也就是热切地期望自己的故园——善、上帝以及真理。"② 这点，是由于他的体系热衷于追求真、善、美的统一所确定了的，所以在重返太一(神)时，同样也要历经三种不同实质同一的历程：美—审美历程，善—道德伦理历程，真—辩证法。三者殊途同归，而且实际上也是交织在一起的。他在编年程序第十九篇论文《论品德》中，集中讨论了凭道德伦理行为的上升历程；在第二十篇论文《论辩证法》中，集中讨论凭审美观照的上升历程，并兼论了辩证法。我们这里是讨论他的美学，所以以第二十篇论文为主要依据，探讨他凭审美经验的上升历程。他认为凭审美的上升重返故园太一，占有重要地位。这点他在第六篇论文《论灵魂下降进入肉体》中有明确的说明：

> 我常常觉醒起来离开肉体进入我自身，离开所有其他东西。我已经看到奇怪无比伟大的美，并感到了确信我所有的一切属于更好的部分。我实际上已经过上最好的生活并达到与神同一，牢固地处在其中，我已经达到至上的现实，使自己在心智领域中高于一切。③

---

① 波菲利：《普洛丁传》，第2节。

② 吉尔伯特等：《美学史》，第149页。

③ 普洛丁：《九章集》，第4集第8章第1节。

这只是就一般而言，通过审美观照，经过心智领域“并达到与神同一”。但是美是有等级的，因此通过审美观照的上升历程，同样也是有等级的，不可能一蹴而就。因此也只能逐级上升，最后才能达到“与神同一”。

普洛丁的编年程序第一篇论文《论美》，固然主要是阐明美的本质的重要篇章，但远不止于此。它还告诉人们，通过导自实在的所有有形的和无形的美，上升到达到一切美的源泉，即达到太一（神）。这种方法，实质上是来自柏拉图的《会饮篇》，凭借“向上引导”，即从最低等级的可感的美，一级一级向上引导，最后达到观照美理念。[1]

一 审美历程一般

普洛丁认为对心智美（理性美）的认识，不同于对感性美的认识。后者是凭借感官对美的事物的感觉，要是没有看见过或领会过这种美的感性事物，例如生下来就是瞎子的人，就无从感觉到可感事物的美，因而也无从判定可感事物的美。

但是人不能停留在对感性美的认识，还需要进一步上升到“判定事业的美”、“知识之类的美”、“品德的光辉”（即品德的美），并要认识贯穿在“事业”、“知识”和“品德”中的那种美。人就需要“懂得正义和节制的道德秩序是多么美”[2]。否则就不能达到这种属于一般的知性美。这只有具备了凝神观照这类知性美

① 详见本卷第七章第三节。

② 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第4节。

的灵魂，才能认识这种知性美。这时，我们的灵魂比感知到感性美时更怀有强烈的喜悦和兴奋，因为我们正把握真正的美。但是，所有人只有凭借灵魂才能观照到这种心智的“无形的美”或“更高的美”。

这种“无形的美”、“更高的美”，原本是灵魂所固有的。后来由于灵魂下降进入肉体而被玷污了，变得污浊，处处都受制于感性事物，心甘情愿地与许多物质性的东西混合在一起，从而蜕化变质，甚至吸收了异己的东西，如果要恢复灵魂原本固有的美理念，就要经历一番净化的功夫。灵魂只有得到净化，才能上升进入所从出的心智领域。

普洛丁进而认为，灵魂经过净化后，就完全是无形的和心智的，是完全属于神明的东西，而神就是美的源泉，并是一切与美同类的东西的源泉。正因为这样，当灵魂上升到心智领域时，就显得更美。心智和一切来自心智的东西，就是灵魂自身之美而不是异己的美，因为灵魂来自心智并与心智一致的。正是根据这种理由，灵魂经由心智达到与神一致：

> 善与美使得灵魂成为像神一样，正因为美以及真存在领域的一切其他组成部分都来自于神。[①]

以上是普洛丁论述人凭净化的灵魂，通过审美观照，上升进入心智领域并与心智相契合，重返灵魂所从出的太一或故园的一般观点，至于如何具体上升，则是在《论辩法（上升之路）》这篇论文中具体讨论的。

---

① 普洛丁：《九章集》，第1集第6章第6节。

二 爱乐者、爱神的顶礼者和哲学家

普洛丁声称,我们上升的终点和目的地是为大家所公认的,审美观照旅程是要达到第一原理太一(善、神)。达到这种终点的有三类人,但他们的上升旅程是有区别的:

> 但是,什么样的人能达到那里呢?我们认为,肯定是那些已经明白全部或大多数事物的人,那些一出生时就已经具有了由此可生长出哲学家、爱乐者或爱神的顶礼者的生命胚芽的人。哲学家喜欢这条道路是出于本性,爱乐者和爱神的顶礼者需要外在的引导。①

普洛丁这里提到的不同本性的人,凭审美观照上升达到第一原理重返故园的观点,显然来自柏拉图②,但又有所区别。其中主要是,柏拉图将哲学家、爱美者、爱乐者和爱神的顶礼者的灵魂,都归结为是第一流的,而普洛丁则将其区别为三类:哲学、爱乐者和爱神的顶礼者。

普洛丁接着指出,哲学家之所以喜欢这条上升之路是出于本性,毋需外在的引导,爱乐者和爱神的顶礼者在走上这条上升之路时,需要外在的引导。但是这三类人在上升时,或者已经达

---

① 普洛丁:《九章集》,第1集第3章第1节。

② 参看本卷第七章第三节之"一"(普洛丁并非全文引证《斐德罗篇》,248D1—4),以及第四节之二(灵魂马车和审美观照),而且他的解释和柏拉图也不尽相同。

到上方领域时，这条上升之路都要有两个阶段。第一阶段是改变低级的生活，即这三类人都是从各自所在的不同下方领域出发向上提升。第二阶段，已经上升达到心智领域第二原理，已经在该领域留下足迹，但尚需从所在的这个领域继续前进的人所享有，直到上升达到"旅程的终点"。这里所谓的"旅程的终点"，结合柏拉图的《国家篇》(532E3)来理解，是指达到对善的观照。[①]就柏拉图而言，这种善是指终极最高的理念，派生包括理念在内的万物的终极本体，也是美所追求的目的和原因。[②]普洛丁则进而明确地将"善"提升为高于第二原理心智领域(实即柏拉图的理念世界)的终极第一原理，因此当上升的历程达到心智领域的最高峰时，已就达到了善，达到了"旅程的终点"。但不管怎么样，这种上升达到最高阶段的旅程，"必须循序渐进"。

普洛丁确立了凭审美观照上升重返故园的出发点后，就具体讨论这三类人是如何凭各自的不同的灵魂本性上升的。

第一种类型的人：爱乐者。爱乐者的希腊语为 mousikos。柏拉图在《斐德罗篇》中，指古典意义上的"有教养的人士"，即精通缪斯女神的艺术的人士。很可能正因为这样，朱光潜将其译为"诗神"[③]。但普洛丁(有时亚里士多德也是这样)则理解为广义上的音乐爱好者，而不是指专门意义上的作曲家或演奏家。[④]

爱乐者对感性美的反应极其敏锐，易于被感性美所激动。但是对绝对美，对美自身的反应则比较淡漠，不易被绝对美所激

---

① 根据阿姆斯特朗英译：《普洛丁文集》，第 1 卷第 153 页注 2。

② 详见范明生《柏拉图哲学述评》第九章"至善论"第 468—477 页，上海人民出版社 1984 年。

③ 朱光潜译：《柏拉图文艺对话集》，第 123 页。

④ 阿姆斯特朗英译：《普洛丁文集》，第 1 卷第 150 页。

动。对外在美的形象的刺激，能很快作出反应，正像胆怯者对噪音特别敏感一样，正像神经敏感的人，随时准备着对声音作出反应。而爱乐者则对节奏分明的声音，随时作出反应，爱乐者总是力求避免歌曲和诗歌中不和谐、不协调的声音，热衷于寻求匀称和谐的韵律和井井有条的节奏，对一切破坏韵律和节奏中匀称与和谐的东西，都感到反感。因此，在引导爱乐者的灵魂向上提升时，必须将由感官感觉到的声音和韵律作为引导这种提升的出发点，引导他们从其中的物质因素作出抽象进到一般原理，区别开质料和真正的存在，从其中的比例和秩序井然的力量中导出并达到美。因为真正的存在（即形式、理念、一般原理）是所有相似物及其全部原理的源泉，从而认识心智领域的美：

> 他必须追求通过这些形式显示其自身的美，他必须说明使其忘乎所以的东西，只不过是与心智世界相和谐的那个领域的美——不是某一形式的美而是整个的美、绝对美。①

也就是爱乐者在外在的引导下，凭借感性美逐渐达到认识理性美、心智美、一般美、美理念、绝对美。爱乐者之上升到将可感的质料和可知的形式相分离，将质料留在下界可感世界，并不能光凭自身做到，必须“外在的引导”，所谓外在的引导，指必须给爱乐者灌输“哲学的原理”②，这种哲学原理才能“引导他坚信那个

---

① 普洛丁：《九章集》，第1集第3章第1节。

② “哲学的原理”，希腊语为“logous tous philosophias”；阿姆斯特朗英译为“the doctrines of philosophy”（“哲学学说”），麦肯纳等英译为“the truths of philosophy”（“哲学的真理”）。

他虽然不认识却在自身之中拥有它的东西"[1]。也就是说，爱乐者的灵魂中潜在地拥有这种绝对，但处在自发状态时都是拥有它而不能自觉地认识到它和意识到它，只有受到外在于他的"哲学原理"的引导，才能使他从感性美的阶段上升到心智美的阶段。

爱乐者可以转而为爱神的顶礼者，接着或者是驻足在爱神的顶礼者的阶段，或者是继续前进。

第二种类型的人："爱神的顶礼者。"[2] 爱神的顶礼者则生来对美有一定的记忆，但自其灵魂投入肉体时，灵魂就与这种对美的记忆相分离，就不再理解这种美，但仍能为可见的、可感的美所激动、所迷惑，惊叹不已。这时，"外在的引导"必须教导爱神的顶礼者，不要为有形体的东西弄得神魂颠倒，而是必须接受心智的训练，在推理程序的指引下，对一切感性的形体美进行思考，使构成这种形体美的形式（理念）和质料相分离，从而被引导或上升至"无所不在的美"，即构成各种形体美的东西之所以美的那种相同的美。从而真实地呈现了来自另一源泉并在别处的美，即来自心智领域的美理念。这种美在其他的事物中显示得更好。例如，人的行为中的美、法律中的美，这种美，是他在种种事物中习惯于爱的那种美，而不是对于形体美的那种爱。进一步讲，是他对那种渗透在技艺、科学、品德中的美的爱。这也就是心智观照绝对美的上升的旅程：

---

① 普洛丁：《九章集》，第1集第3章第1节。

② "爱神的顶礼者"，希腊语为 erotinos。也有译为"爱美者"的，鉴于柏拉图在《斐德罗篇》(248D1—4)中将"philokalon"("爱美者")和哲学家相提并论，所以这里将 erotikos 译为"爱神的顶礼者"。

> 这就表明，他（指爱神的顶礼者——引者）必须先学无形体的美，必须认识技艺、科学、品德中的美，然后，这些各自分离的形式必须通过对它们起源的解释而统摄在统一原理之下。从这里他才能上达心智，上达真实的存在，从此往后，他必须踏上更高的上升的道路。①

这里，普洛丁实际上是袭用了柏拉图在《会饮篇》中所讲的厄罗斯对美的理念（形式）的追求，凭借"向上引导"的方法，从开始爱一个美的形体，上升到最后彻悟美的本体。

> 从个别的美开始，好像升梯一级一级逐步上升，直到最普遍的美。从一个美的形体到两个美的形体，再到每一个美的形体，从美的形体到美的制度，从制度到学问知识，最后一直到美自身——他认识到了美是什么。②

第三种类型的人：哲学家。普洛丁引柏拉图在《斐德罗篇》（246C1）中有关的神话为据，认为哲学家在"向上引导"时，由于其灵魂是完善的，向上飞翔时羽毛丰满，生来就是随时响应和"飞行上界"③。所以哲学家在上升的旅程中，就用不着再像爱乐者和爱神的顶礼者那样，在致力将可感的形体和无形的形式相分离时需要净化灵魂，需要"外在的引导"，因此，在推动自己向

---

① 普洛丁：《九章集》，第1集第3章第2节。

② 详见本卷第七章第三节之三（审美的历程）。

③ 柏拉图：《斐德罗篇》，246C1。

上提升达到终极目的时，不用疑虑重重。因为哲学家“是一个自愿的旅行者，只能是以自我为向导”①。

这里需要具体解释的是，爱乐者和爱神的顶礼者同哲学家在他们的灵魂提升时有什么区别。普洛丁这里只讲了前两类人需要“外在的引导”，而哲学家“是以自我为向导”，那么他们之间的根本区别又何在。我们认为“外在的引导”相当于柏拉图在《美诺篇》中的回忆说。其中童奴的灵魂生来就有关于几何学的理性知识，但需要像苏格拉底这样的人进行“外在的引导”，才能回忆起他灵魂原先固有但被遗忘了的几何学知识。② 所以，爱乐者和爱神顶礼者的灵魂是“知识内容的承担者”。至于哲学家的灵魂则是“知识能力的承担者”，他是凭“灵魂转向”，以“自我为向导”实行这种向上提升的。也正因为这样，在实现这种转向中，学习占到重要地位，其中数理学科的学习是实现这种转向所必不可少的：“数理学科被规定用来训练他进行抽象思维，信奉看不见的东西。”③ 哲学家通过数理学科的训练，其灵魂就可以由原来面向可感世界，转而面向无形的理念世界。这里数理学科大体上包括算术、平面几何、立体几何、天文学和谐音学。

综上所述，普洛丁认为爱乐者和爱神的顶礼者，或者“自身之中拥有”美理念，或者“对美有一定的记忆”，但由于降入肉体后而丧失掉了。但是在“外在的引导”下，可以逐级上升到心智领域，即上升到观照与质料相分离的绝对美、美理念。如要再继续

---

① 普洛丁：《九章集》，第1集第3章第3节。

② 柏拉图：《美诺篇》，82A—85B。参看范明生《柏拉图哲学述评》第二章第二节“回忆说”。

③ 普洛丁：《九章集》，第1集第3章第3节。

上升重返故园，回到太一第一原理，就必须被灌输以“哲学的原理”，也就是辩证法。哲学家在上升的历程中，因为是一个自愿的旅行者，毋需“外在的向导”，“只能以自我为向导”，但他由可感的美的事物转向“信奉看不见的东西”，就需要凭借“抽象思维”，这就需要接受数理学科的训练，藉以进行抽象思维，只有这样哲学家才能上升到观照看不见的、无形的绝对美，进入心智领域。哲学家在学完数理学科后，也还需要接受辩证法的教育，精通这门学科，才能重返故园，回到所从出的第一原理太一，从而达到终极目的。由此可见，在普洛丁看来，无论是爱乐者和爱神的顶礼者，还是哲学家，都要凭借辩证法，才能自心智领域上升重返太一。所以辩证法在重返故园中占有重要地位。

三 辩 证 法

普洛丁认为，爱乐者、爱神的顶礼者和哲学家从各自所处不同的出发点，或者凭借审美观照，或者凭借数理学科的学习，上升到心智领域，但是他们的灵魂还需要通过心智凭借辩证法，才能重返故园达到与神结合的终极目的。这点，马克思为其写作博士论文而准备的笔记中有精到的说明：

> 辩证法……因此普洛丁把它称为使灵魂“简化”，即使灵魂直接与神合一的一种方法。[1]

---

① 马克思：《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》，见《马克思恩格斯全集》第40卷第145页。

正因为这样，辩证法在普洛丁的体系中占有重要地位，正像他引证柏拉图《斐莱布篇》，将辩证法看作是“最纯粹的理智和思辨智慧”①，而他自己则将辩证法看作是“哲学中最有价值的组成部分”②。声称：

> 它（指辩证法——引者）是哲学的最高贵部分。我们不能仅仅把它看作是哲学家的工具。辩证法并不是由一套纯粹的理论和规则所组成的。它涉及各种事实，存在物似乎就是它的质料，或者，它至少有条理地向存在物进展，并在拥有观念的同时拥有事实。③

由此可见，普洛丁遵循柏拉图在《国家篇》、《斐德罗篇》、《智者篇》和《斐莱布篇》中所阐述的辩证法的传统，有别于亚里士多德和斯多亚学派的逻辑学，认为它不是形式化的数学，不是一种纯粹形式的方法，不是一种单纯的工具，而是像惠特克指出的那样，是思维形式和思维内容相结合的方法，使用并且达到了这种方法，就和思维形式一起把握思维内容，这种内容就是真正存在。④ 实际情况正是这样，普洛丁声称：

> 它（指辩证法——引者）是一种素质，一种禀性，能够最正确地说明事物的本性及相互联系的力量，说明它们每一

---

① 普洛丁：《九章集》，第1集第3章第5节；柏拉图：《斐莱布篇》，58D6－7。

② 策勒：《希腊哲学发展史》，第3卷第2分册第608页。

③ 普洛丁：《九章集》，第1集第3章第5节。

④ T.惠特克：《新柏拉图学派：从希腊化历史中进行的研究》，第101页，剑桥1918年。

个是什么，如何与其他事物相异，全体有什么共同属性，每一个属于什么种类，在其种类上处于什么等级，它的存在是否真正的存在，有多少存在物，有多少与存在物相异的非存在物，等等。①

具体讲，就是从个别上升到一般，从感性认识上升到理性认识，从感性可感世界上升到可知心智世界，从而区别开心智世界（存在物）和可感世界（非存在物）。从而摆脱此岸世界进入彼岸心智世界："这一切都完成后，它就不再游荡在可感世界而步入可知世界。"②实际上，普洛丁这里依然是在阐述爱乐者、爱神的顶礼者和哲学家如何凭借辩证法从感性世界上升到心智领域可知世界，也即是理念世界。这时的灵魂已自可感世界上升进入心智理念世界，在理念世界驰骋："在'真理的原野'上放牧着。"③

爱乐者、爱神的顶礼者，特别是哲学家凭借自身的力量，凭借辩证法，在认识上实现了质的飞跃，其灵魂进入心智领域的理念世界，进入"真理的原野"。其灵魂仍需继续提升，但这时灵魂所面对的已经是"原初的种"，即理念（形式）。④ 这时，哲学家等就要凭借柏拉图在《斐德罗篇》中所提出的"综合和划分"意义上的辩证法，在探讨理念、"原初的种"，也即柏拉图在《智者篇》中提出的"通种"：

---

①②③ 普洛丁：《九章集》，第1集第3章第4节。

④ "原初的种"、"最大的种"、"种"与"理念"，在柏拉图那里是同义词。见康福德《柏拉图的认识论：柏拉图的〈泰阿泰德篇〉和〈智者篇〉》第255—256页。普洛丁和柏拉图持相同的看法。

> 它把柏拉图的划分法划分理念，并确定每种事物的本性和发现原初的种。它凭借心智，建立起从这些原初的种中产生出来的东西的结合，直到跨越整个心智领域，然后，它再次把统一分解为特殊，回到它自身的出发点。①

这里讲的正是综合和划分意义上的辩证法，也就是后来在西方哲学和科学中最普遍使用的综合和分析方法，但讲的是理念、原初的种的综合和划分。由于可感领域中美的事物是有等级的，所以对美的认识是逐级上升，直到最后认识到绝对美、美理念，这样灵魂也就进入心智领域。这时所面对的已经不是可感的美的事物，而是理念、"原初的种"。按柏拉图在《智者篇》中的理解，理念—种也有等级，探讨理念—种的综合和划分，也就是研究理念—种的等级结构。普洛丁这里并未对此作进一步具体探讨。只是认为，当"它再次把统一分解为特殊，回到它自身的出发点"时，也就是回到了"它"所从出的那个"出发点"，即第一原理太一（善、神）：

> 现在它停步了。对那个领域中的存在或真实心满意足。它不屑再忙碌于杂多的事物。它已经达到了统一并且开始静观。②

关键是弄清楚这里的"它"。普洛丁在第一集第三章诸节中，在讲爱乐者、哲学家等凭可感美的事物逐级上升到绝对美进入心智领域，以后在心智领域凭综合和划分探讨理念—种时，都是用的"它"。但其前后的含义是不同的，第一阶段由可感美的事物上升

①② 普洛丁：《九章集》，第1集第3章第4节。

到观照绝对美时的“它”，指的是“灵魂”；当观照到绝对美第二阶段时，“灵魂”也就进入心智领域，这时的“灵魂”已融入它所从出的“心智”；当“心智”进入第三阶段“开始静观”时，“它”已融入“它”所从出的“太一”。正因为这样，灵魂、心智、太一三者是一个东西，是同一个三一原理。灵魂既经历了由于与物质的结合而下降，以后又经历审美观照而逐级上升，最后才重返故园，回到从出的太一（神）那里去。

综上所述，这里普洛丁将人重返故园，重新回到所从出的终极第一原理太一（神、美）的目的，归结为审美观照，即归结为一个认识论问题，其核心内容是将柏拉图的作为建立其理念论的主要依据的回忆说，灵魂转向说以及通种论和辩证法等糅合在一起，实质上是比较系统而简要地探讨了人的认识过程，凭借对可感美的对象的审美观照，逐步上升观照心智美和理性美，凭借辩证的综合和划分认识“原初的种”，也就达到终极目的，回到所从出的神那里，达到与神重新结合。剔除其回到故园与神结合等等神秘主义因素和神学目的论，确是在一定意义上探讨了人的认识过程，从感性认识逐步上升到知性和理性认识，从现象上升到本质。他是凭借灵魂的审美观照来论证其认识论的，其中认为灵魂固有理性认识，凭借回忆、转向等重获这种认识，当然属于要摒弃的糟粕，但他强调认识始于对美的感性事物的观照，爱乐者等要凭“外在的引导”、哲学家要凭借数理学科的学习等，才能自感性美上升到对心智美、理性美的观照，最终都要凭借辩证法才能达到认识的终极目的等，确是值得肯定的。

从整个西方古代美学思想的发展来看，普洛丁的美学观可

以说是西方古代美学史中“第一次对形而上学美学的尝试”[1]。在柏拉图以前，希腊思想家们倾向于将美仅仅作为善和完美的同义词来对待的，直到柏拉图的《会饮篇》等才开始对美进行独立的讨论，但他对美学问题的探讨，更多地是从属于对理念论的讨论。继起的亚里士多德，其《诗学》的讨论范围只限于艺术特别是史诗和悲剧。只有到了普洛丁才开始对美学进行独立而系统的探讨，提出和探讨了美的本质、客观美和主观美、绝对美和相对美、自然美和艺术美、感性美知性美和理性美、模仿、美艺术的创作和分类、审美观照的机制、历程和独立价值等问题。尽管他为这些重大美学问题的讨论蒙上原初三一原理的迷雾，并使之从属于其神学目的论，但一旦驱除了这层迷雾，其真正的价值也就显示出来了。当然，普洛丁远未对这一系列问题作出科学的回答，他的主要功绩在于系统地提出和初步探讨了这些重大问题。但即便是这样，普洛丁对整个西方美学思想的发展的积极作用是值得注意的。

① 文德尔班：《哲学史教程》，上卷第334页，商务印书馆1987年。

人、神译名对照表

A

Academus	阿卡德穆
Achaemenidae	阿契美尼德
Achilles	阿喀琉斯
Adeimantus	阿得曼图
Aelian	埃利安
Aenesidemus	埃涅西得姆
Aer	埃尔
Aeschines	埃斯基涅斯
Aeschylus	埃斯库罗斯
Aetius	艾修斯
Agamemnon	阿伽门农
Agasias	阿伽西亚
Agathemerus	阿伽忒梅儒
Albinus	阿尔比努
Alcibiades	阿尔基比亚德
Alexandrus	亚历山大
Amphiaraus	安菲阿剌俄斯

Amyntas	阿明塔斯
Amyrtaeus	阿米尔泰乌斯
Anacreon	阿那克瑞翁
Anaxagoras	阿那克萨戈拉
Anaximander	阿那克西曼德
Anaximenes	阿那克西美尼
Andronicus	安德罗尼柯
Annekeris	阿尼刻里
Antigone	安提戈涅
Antipater	安提珀特
Antisthenes	安提斯泰尼
Antonius	安东尼
Anytus	阿尼图斯
Aphrodite	阿佛洛狄忒(神)
Apollo	阿波罗(神)
Apollonius	阿波罗尼奥
Apollodorus	阿波罗多洛
Appian	阿庇安
Aratus	阿拉托斯
Archelaus	阿凯劳斯
Archimedes	阿基米德
Ares	阿瑞斯(神)
Arion	阿里翁
Aristarchus	阿里斯塔库
Aristeides	阿里斯泰得
Aristides Quintil-ianus	阿里斯提得斯·昆提利安

Aristocles	阿里斯托克勒
Aristomachus	阿里斯托马库
Aristomenes	阿里斯美涅
Ariston	阿里斯通
Aristophanes	阿里斯托芬
Aristotles	亚里士多德
Aristoxenus	阿里斯托森
Arkadians	阿卡狄安
Arkesilaus	阿尔凯西劳
Armstrong	阿姆斯特朗
Arrian	阿里安
Artemis	阿耳忒弥斯(神)
Asolepiades	阿斯克勒彼亚得
Asclepius	阿斯克勒庇俄
Asmus	阿斯穆斯
Aspasia	阿丝帕希娅
Athena	雅典娜(神)
Athenagoras	阿特那哥拉
Augustinus	奥古斯丁
Augustus	奥古斯都
Averroes	阿威罗伊

B

Bacchus	巴科斯(神)
Bailey	贝利
Barker	巴克
Barnes	巴恩斯

Berkeley	贝克莱
Bernal	贝尔纳
Boethius	波埃修
Boileau-Despreaux	布瓦洛
Bonitz	波尼兹
Bosanquet	鲍桑葵
Brygos	布赖戈斯
Bryson	布律松
Burnet	伯奈特
Bury	伯里
Butler	巴特勒

C

Cademus	卡德摩斯
Caesar	凯撒
Caird	凯尔德
Caligúra	卡利古拉
Callicrates	卡利克剌忒
Callimachus	卡利马科
Callinus	卡利努斯
Calliope	卡利俄佩
Campbell	坎贝尔
Carneades	卡尔尼亚德
Case	凯斯
Castelvetro	卡斯特尔维屈罗
Cebes	克贝斯
Charides	卡里忒斯

Charmides	卡尔米德
Charondas	卡隆达斯
Chilon	喀隆
Chronus	克罗诺斯(神)
Chrysippus	克律西波
Chrysostomus	克律索斯托姆
Cicero	西塞罗
Cimon	喀蒙
Cleidemus	克莱德谟
Cleisthenes	克利斯提尼
Cleito	克莱托
Cleon	克莱翁
Cleopatra	克娄巴特拉
Clion	克刺俄
Clitomachus	克勒托玛库
Clytemnestra	克吕泰涅斯特拉
Colson	科尔森
Cottrell	柯特雷尔
Commodus	科谟都斯
Corneille	高乃依
Cornford	康福德
Coulanges	古朗士
Corybantes	科里班蒂斯
Crates	克拉特斯
Cratylus	克拉底鲁
Critias	克里底亚

Croce	克罗齐
Cybele	库柏勒
Cyrus	居鲁士

D

Dacia	达西亚
Daedalus	代达洛斯(神)
Dampier	丹皮尔
Darius	大流士
Demen	德芒
Demeter	得墨忒耳(神)
Demetrius	德米特里乌
Democritus	德谟克利特
De Vogel	德·沃格尔
Diadoumenus	代阿多美纽斯
Diares	狄亚瑞斯
Dicaearchus	狄凯亚尔库
Dickinson	狄金森
Diderot	狄德罗
Didymus	狄底谟斯
Diels	第尔斯
Diodorus	狄奥多罗
Diomedes	狄奥墨得斯
Diogenes	第欧根尼
Diogenes Laertius	第欧根尼·拉尔修
Dion	狄翁
Dionysius	狄奥尼修

Dionysus	狄奥尼索斯(神)
Diotima	狄奥提玛
Domitianus	图密善
Droysen	德罗依森
Dühring	杜林
Dyroff	迪罗弗

E

Echecrates	厄刻克拉底
Ehrenberg	埃伦伯格
Eleans	厄勒安斯
Empedocles	恩培多克勒
Empiricus	恩披里柯
Emyln—Jones	埃姆林—琼斯
Engels	恩格斯
Epictetus	爱比克泰德
Erastos	厄刺斯托
Erato	厄刺托
Eratothenes	厄拉托塞涅
Eriphyle	厄里费勒
Eros	厄罗斯
Eryximachus	厄律克西马库
Euclid(Eucleides)	欧几里德
Eudemus	欧德谟斯
Eudoxus	欧多克索
Euphraios	欧佛赖俄
Euripides	欧里庇得斯

Europa	欧罗巴(神)
Eurylochus	欧律罗库
Euthydemus	欧绪德谟
Euthyphro	欧绪弗洛
Evenus	厄弗努斯
Exekias	艾克赛基亚斯

F

Favorinus	法沃里诺
Ferguson	弗格森
Field	菲尔德
Frazer	弗雷泽
Freeman	弗里曼
Friedlander	弗里德兰德
Furies	富里斯

G

Gadamer	伽达默尔
Gaea	该亚(神)
Gaius	盖乌斯
Galen	盖伦(伽伦)
Gilbert	吉尔伯特
Glaucon	格劳孔
Goethe	歌德
Gooch	古奇
Gorgias	高尔吉亚
Guthrie	格思里

H

Hades	哈得斯(神)
Hardie	哈迪
Heath	希思
Hecataeus	赫卡泰乌
Hector	赫克托耳(神)
Hegel	黑格尔
Hegemon	赫革蒙
Heinemann	赫纳曼
Helen	海伦
Hephaestus	赫费斯托(神)
Hera	赫拉
Heracleodor	赫拉克勒杜
Heracles	赫拉克勒
Heraclides	赫拉克利德
Heraclitus	赫拉克利特
Hermes	赫耳墨斯(神)
Hermocrates	赫谟克拉底
Hermotimus	赫谟提谟
Heroclus	赫洛克勒
Hesiod	赫西奥德
Hicks	希克斯
Hippias	希庇亚斯
Hippodamus	希波达穆
Hippolytus	希波昌托
Homer	荷马

Horace	贺拉斯
Hutcheson	哈奇森
Hutchins	哈钦斯

I

Iamblichus	杨布利柯
Inge	英奇
Isocrates	伊索克拉底
Italus	伊塔卢斯
Ithagenes	伊泰根尼

J

Jaeger	耶格尔
Joachim	乔奇姆
Emyln－Jones	埃姆林—琼斯
Jowett	乔伊特
Jupiter	朱比特(神)

K

Kalamis	卡拉美斯
Khairemon	开瑞蒙
Kirk	基尔克
Kleophon	开勒俄丰
koester	科埃斯特
Koriskos	科里斯库
Kovales	科瓦略夫
Krates	克拉特斯
Krantor	克冉托尔
Kresilas	克雷西拉斯

Kroeisos	克洛伊索
Kuhn	库恩

L

Lacydes	拉居得
Lafargue	拉法格
Lassalle	拉萨尔
Leon	勒翁
Levy	莱维
Lidell	利德尔
Loliee	洛里哀
Long	朗
Lutoslawski	卢拉斯拉夫斯基
Lucian	琉善
Lucretius	卢克莱修
Lukacs	卢卡契
Lycurgus	莱喀古斯
Lysippus	利西波斯
Lysis	吕西斯

M

Mackenna	麦肯纳
Marcus	玛尔库斯
Marcus Aurelius	马可·奥勒留
Marx	马克思
Mason	梅森
Meletus	美勒托
Melissus	麦里梭

Merlan	默兰
Menedemos	美涅得谟
Meno	美诺
Menelaus	墨涅拉俄斯
Mithras	密特拉(神)
Moderatus	摩德拉图
Muller	默勒
Murray	默雷
Muses	缪斯(神)
Myron	米隆

N

Nausiphanes	瑙西芬尼
Neanthes	涅安塞斯
Nemesius	涅美西乌
Nestle	内斯特莱
Nicias	尼基亚
Nicomachus	尼各马科
Nilsson	尼尔松
Numenios	努美尼俄
Nymphs	尼姆福斯(自然诸女神)
Nyx	尼克斯

O

Oates	奥茨
Oceanides	俄刻阿尼得(神)
Oceanus	俄刻阿诺(神)
Odyseus	奥德修

Oedipus	俄狄甫斯
Oenopides	俄诺庇得
Olmstead	奥姆斯特德
Olympiodorus	奥林匹俄多音
Olympus	奥林帕斯
Onians	奥奈恩斯
Orestes	俄瑞斯忒斯
Orpheus	奥菲斯(神)
Osiris	俄西里斯(神)
Ouranos	俄剌诺斯(神)
Ovshanikov	奥夫相尼库夫

P

Palamedes	帕拉墨得
Panaetius	帕奈提乌
Pandora	潘多拉
Parmenides	巴门尼德
Parmeno	帕麦诺
Paron	帕朗
Parrasio	帕拉西奥
Pausanias	鲍萨尼阿
Pauson	泡宋
Pericles	伯里克利
Perictione	珀里克提俄涅
Perseus	珀耳修斯
Pesistratus	庇西特拉图
Peters	彼得斯

Phaedo	斐多
Phaedrus	斐德里
Phidias	斐狄亚斯
Philippus	腓力
Philiston	腓力司通
Philo	斐洛
Philodemus	菲罗德谟
Philostratus	菲罗斯特拉图
Phormio	福尔米俄
Pindaro	品达
Plato	柏拉图
Pliny	普林尼
Ploclus	普洛克罗
Plotinos	普洛丁
Plutarchus	普卢塔克
Polemo	波勒莫
Pollis	坡利斯
Polybius	波利比奥
Polyclitus	波利克里托斯
Polycrates	波吕拉底
Polygnotes	波利格诺托斯
Popper	波普尔
Porphry	波菲利
Poseidon	波塞冬(神)
Poseidonius	波塞多纽
Pratinas	普拉提那斯

Praxiteles	普拉克西特列斯
Proclus	普洛克罗
Prometheus	普罗米修斯(神)
Protagoras	普罗泰戈拉
Ptolemy	托勒密
Pyrilampes	皮里兰佩
Pyrrho	毕洛(皮浪)
Pythagoras	毕达哥拉斯
	Q
Quintilianus	昆体良
	R
Raven	拉文
Richter	里克特
Ritter	里特尔
Rogers	罗杰斯
Romulus	罗慕洛斯
Ross	罗斯
Polemo	波勒莫
Rubin	罗斑
	S
Sais	塞伊斯
Sappho	萨福
Satyrus	萨提罗斯
Scepsis	斯开普斯
Schlegel	希勒格尔
Schure	舒雷

Scipio	斯基庇俄
Scopos	斯科帕斯
Seleucus	塞琉库斯
Seneca	塞涅卡
Sergeev	塞尔格叶夫
Servius Tullius	塞尔维乌·图利乌斯
Severus	塞维鲁斯
Sextus Empiricus	塞克斯都·恩披里柯
Simmias	西米亚斯
Simplicius	辛普里丘
Smyth	史密斯
Socrates	苏格拉底
Solon	梭伦
Sophocles	索福克勒斯
Sotion	索提翁
Speusippus	斯彪西波
Stobaeus	斯托拜乌
Rostovtzeff	罗斯托夫采夫
Sulla	苏拉
Syrianus	绪里亚努

T

Tacitus	塔西佗
Taine	丹纳
Tatarkiewicz	塔塔科维兹(塔达基维奇)
Tatianus	塔提安
Tarn	塔恩

Tarsus	塔尔苏斯
Taylor	泰勒
Teodoro	泰奥多罗
Terpandrus	泰尔潘德罗
Terpsichore	忒耳普西科瑞
Tethys	忒提斯
Thales	泰勒斯
Theon	塞昂
Theophrastus	塞奥弗拉斯特
Theramenes	塞拉美涅
Theseus	忒修斯
Thespis	忒斯庇斯
Thompson	汤普逊
Thomas Aquinas	托马斯·阿奎那
Thomson	汤姆逊
Thorvalsen	托瓦尔森
Timaeus	蒂迈欧
Thucydides	修昔底德
Timon	蒂蒙
Titus	提多
Toynbee	汤因比
Trajan	图拉真
Tyrannion	提兰尼奥

U

Ueberwig	宇伯威格
Urania	乌剌尼亚

Uranus	乌剌诺斯(神)
	V
Venus	维纳斯(神)
Vespasianus	韦斯巴芗
Victorinus	维克托利努
Vitruvius	维特鲁维乌
	W
Webe	韦布
Weber	韦伯
Whitaker	惠特克
Windelband	文德尔班
Wolfson	沃尔夫森
	X
Xenocrates	塞诺克拉底
Xenophanes	塞诺芬尼
Xenophon	色诺芬
Xerxes	薛西斯
Xuthos	苏索斯
	Z
Zeller	策勒
Zeno	芝诺
Zethus	泽苏斯
Zetterholm	柴特霍姆
Zeus	宙斯(神)
Zeuxis	宙克西斯

Zimmern	齐默恩
Zoilos	左伊罗斯

后　记

本卷的写作有两点需要说明。

第一点，本卷第一、二编的写作。在许多地方吸收了由汪子嵩师主持，浙江大学哲学系陈村富教授、中国社会科学院哲学研究所姚介厚研究员和本卷作者一起参加写作的《希腊哲学史》第一、二卷的成果。遗憾的是，专门讨论亚里士多德的第三卷尚在写作中，所以本卷第八章没有机会吸收其成果。唯其中第一节，依然有机会吸收子嵩师和本卷作者共同写作的该卷的“绪论”（“亚里士多德——智慧的探索者”）的成果。因此，要向子嵩师等深致谢意。

第二点，译文问题。本书大量引用了国内前辈学者们的成果，其中有些还是本卷作者在清华大学和北京大学求学时的业师，如罗念生、缪灵珠、苗力田、汪子嵩、王太庆师（以受业先后为序）等。没有这些前辈学者们的丰硕成果，本卷是不可能以目前的面目出现的。但由于体例、译名等的统一，在引用时都未注出是他们的成果，而径直标注标准页码。这里要向他们致谢并致深深的敬意。深感遗憾的是，本卷在写作过程中，虽有机会拜读王太庆师根据希腊语原文，并广泛吸收英、德、法学者们的成果译出的部分柏拉图对话篇手稿，由于尚未正式出版，加之作者手头

没有该稿，所以在写作时没有机会引用。

作者

1997 年 6 月